المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية

إعداد: جي آنبال بالاشتراك مع آلان وأوديت ڤيرمو

ترجمة: مي التلمساني











المشروع القومي للترجمة

156

المشروع القومى للترجمة

المدارس الجمالية الكبرى

فى السينما العالمية

إعداد

جى آنبال

بالاشتراك مع

آلان وأوديت ڤيرمو

ترجمة

مَىّ التلمسانى



٢٠٠٠

Les grandes "écoles" esthétiques

réuni par guy Hennebelle

Cinémaction no55

Corlet - Télérama

Paris, 1989

تمهيد

حذار من كلمة « مدرسة »

جى آنبال

ليس تاريخ السينما تاريخاً خطياً وإنما هو تاريخ تبرز فيه لحظات مميزة تتخللها حركات تمرد هنا وهناك ضد البنيات المستقرة ، سواء كانت بنيات جمالية أو اقتصادية .

ففيلم «ثلاث لفات صغيرة ويرحلون» قد يلفت النظر إلى مجموعة من المتهكمين الذين أتيحت لهم الفرصة ليؤكدوا أن متمردى اليوم أحياناً ما يكونون «منظّرى» الغد ..

هذا لايمنع أن اكتشاف مثل هذه التيارات ، فى مجرى تاريخ الفن السابع الناشئ ، أمر يدعو إلى البهجة .

ولقد اهتمت مجلة «سينما كسيون» دائماً بتخصيص أعداد للتيارات المجددة ، نذكر من بينها العدد رقم ١٠-١١ الذى صدر عام ١٩٧٩ بعنوان «السينما الطليعية» ، عن الأفلام السياسية والتجريبية ، التى كان لها أثرها فى الستينيات والسبعينيات . ولاشك أن هدف المجلة اليوم هو أن تقدم للأجيال الجديدة من عشاق السينما والدارسين عدداً خاصاً يتعرض بشكل تعليمى مقصود لنحو خمس عشرة مدرسة ظهرت على مدى قرن كامل .

وسوف يحتج أكثر من شخص – ونحن نعى ذلك جيداً – بأن مفهوم مدرسة أو تيار أو حركة يصبح أحياناً مفهوماً ضبابياً ! من الصعب حقاً أن نحيط بدقة بتعريف ونشأة ومكونات وسنة اختفاء هذه المدارس التى تشبه «الاختلاجات فى تاريخ الفن السابع» (إلا فى حالات استثنائية كما هو حال مدرسة ربيع براغ التشيكية ، لكننا لا نملك دائماً «دبابات» طوع أيدينا) .

فى المقدمة التى تلى هذا التمهيد يشير كل من آلان وأوديت ڤيرمو إلى صعوبة التعريف والتأريخ لهذه المدارس .

ولن نحاول أن نخفى أنه ، أثناء العمل فى هذا الملف ، بلغ عدد المدارس المنتخبة عشرين مدرسة قبل أن يهبط إلى عشر ثم يستقر حول رقم خمس عشرة مدرسة .

وقد رأينا أن نترك جانباً قارتى آسيا وإفريقيا ، ربما لأن تاريخ السينما ظل حتى اليوم أوروبى – سوفييتى – أمريكى مركزى ، وربما لأن السينما الآسيوية لم تبرز فى المتوسط الكيفى كما برزت السينما فى قارات أخرى .

وماذا نفعل بسينما الولايات المتحدة التى لم يتعرض فيها مفهوم المدرسة لنفس الإشكاليات التى تعرض لها فى أماكن أخرى (هل كان من الواجب أن نشير إلى المدرسة الهزلية التى ظهرت فى العشرات من هذا القرن ؟ وألا يعنى ذلك أننا نخلط بين المدرسة والنوع) ؟ لقد اعتبرنا ظاهرة الاستوديوهات الكبرى ، وهى ظاهرة أمريكية تحديداً ، المعادل الجمالى (نظراً لاتساقها) للمدارس فى الخارج (حتى وإن كانت الاستوديوهات تتمتع بسياسة واستراتيچية مسبقة أكثر تنظيماً واتساقاً) .

يؤكد مقال «كريستيان ڤيڤيانى» مشروعية هذا التناول . ولقد خصصت مجلة سينما كسيون عددها السابق لظاهرة عالمية هى «عشق السينما الأمريكية» (جمع الملف فرنسيس بوردا) وفيه دراسة لجميع وجوه «أكبر سينما فى العالم» .

لايعتبر بعض المتشددين أن التعبيرية الألمانية مدرسة سينمائية ؛ لأنهم يحددونها بثلاثة أفلام فقط . غير أن «بارتليمى أمنجويل» يوضح هنا أن هذا المفهوم قد لعب دوراً هاماً فى السينما*ليس فقط على ضفاف الراين وإنما أيضاً فيما وراء المحيط الأطلنطى .

ويلقى الكاتب نفسه بعض الضوء على ثلاثة تيارات طليعية تاريخية ترجع إلى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ولا تعتبر أيضاً «مدارس» بالمعنى الحقيقى القاطع .

كما هو حال المدرسة المباشرة التى يكشف «جى جوتييه» عن جذورها الثلاثية ، الكندية الفرنسية الأمريكية ، والتى غذت السينما بشكل عام .

علينا أيضاً أن ننسب إلى عملية مثل الأوانى المستطرقة الأثر الذى تركته عدد من الحركات غير السينمائية مثل المستقبلية والدادية والسيريالية والأدبية والموقفية على السينما ، والتى يحللها أوديت وآلان ڤيرمو تحليلاً دقيقاً .

أما المدارس الأخرى وهى أكثر تحديداً بالمصطلحات السينمائية والقومية فقد تصدى لدراستها كلٌ من مارسيل أومس ، هنرى آچيل ، رولان شنيدر ، سوزان

هيوارد ، رونيه بريدال ، ياتشيك فوكزيفتش ، آلان وأوديت ڤيرمو ، دانييل سوڤاچيه ، فريدى بواش وچان بيير چانكولاه .

وأملنا أن نوفر أداة بحث سهلة التناول وأن نبدأ بسد الفجوة فى الإصدارات السينمائية الفرنسية بين كتب التاريخ الكبرى التى ألفها چورچ سادول وچان مترى فى عدة أجزاء وبين الكتاب الصغير من سلسلة «ماذا تعرف عن ؟» .

مقـدمة

غموض مفهوم « المدرسة »

آلان وأوديت ڤيرمو

ليس هناك ما هو أكثر زيفاً واصطناعاً من فكرة «المدرسة» أو «الحركة» كما يبدو ذلك من الوهلة الأولى فى الأدب أو الفنون التشكيلية والسينما . حيث يبدو اللجوء إلى هذا النمط من التصنيف وكأنما يخضع للفكر المدرسى تحديداً ، فالمدارس والحركات تشيع الطمأنينة فى الأذهان التى تميل للتوجيه والتعبئة : يقف الجميع فى الصف فى مجموعات منتظمة دون أن يشذ أحد عنها ودون مقاتلين مستقلين أيضاً ! يكتسب هذا الإجراء طابعاً معيارياً يثير الانتباه على الفور ، حيث ينادى بالتناسق وروح القطيع والسلوك الجمعى وينفى بذلك كل طموح للاستقلال الفردى بشكل غير مباشر . باختصار ، وكما كان يحدث فى الماضى فى الأوساط المدرسية أو العائلية (وهى أولى وجوه الروح الجماعية) ، يتعلم المرء أنه من الشر أن ينفرد وأن يعتبر نفسه من عجينة مختلفة عن رفاقه الصغار . هكذا تبدو الدعوة للتصنيف فى صورة جماعات ، حركات أو مدارس فى مجملها ، مظهراً من مظاهر التخلف . محال أن ننكر أن كبار المبدعين الحقيقيين فى كافة الأنساق والمجالات – أمثال بروست أو بيكاسو أو أيزنشتاين – هم أنفسهم الذين خرجوا عن كل المعايير والذين لم نستطع إدراجهم فى الصفوف الإجبارية . حتى بعد موتهم .

لايجب إذن أن ننسى قلقنا الأول من فكرة وكلمة «مدرسة» وإذا كنا نتجاوزها دون أن ننساها يبقى أن نكون متسامحين تجاهها ، وأن نأخذ فى اعتبارنا حرج المؤرخين التشكيليين أو السينمائيين الذين يواجهون أعداداً هائلة من الأعمال والمؤلفين والاتجاهات ، إذ كيف يجدون طريقهم ، هؤلاء الأشقياء ، إن لم يُدخلوا قدراً ضئيلاً من النظام على هذه الفوضى ؟ قد يعنى ذلك أننا نتقبل «أهون الضرر» ولكن لا ، فلتطمئن قلوبكم ، إننا لا نبحث عن إخضاع كل شئ للقانون ولا عن إسناد كل شىء للقياس ، إنما نريد أن نتبين طريقنا وسط كل هذا ... فإذا سمحنا بشىء من التصنيف والتجميع فلن يكون ذلك إلا للتسهيل وللضرورة مؤقتاً فقط حتى لا نفقد الهدف تماماً . غير أننا

لسنا مخدوعين : فنحن نعلم جيداً أن «التعبيرية» أو «الموجة الجديدة» أقل بساطة وأقل تماسكاً مما يبدو أو يقال .

أسماء العماد :

لنذكر سريعاً سبباً أخيراً يدعو للحنق أو للحيرة ، وهو أسماء هذه «المدارس» المزعومة ، فإما أن تكون هذه التسميات فقيرة فقراً مدقعاً - والعجيب أن تنجح تعبيرات مبتذلة بصورة صارخة مثل «السينما الجديدة» (نوڤو) أو «الموجة الجديدة» فى أن تفرض نفسها - وإما أن تكون مصدر جدل كبير بين المهتمين بالسينما أو مؤرخيها . لقد حظى لقب «الواقعية الجديدة» منذ ظهوره تقريباً برفض غالبية السينمائيين الإيطاليين الذين أطلق عليهم هذا اللقب . أما التعبيرية الألمانية فقد أوضح الباحثون أنها ترتبط بحفنة ضئيلة من الأفلام لا تتعدى اثنين أو ثلاثة . هذا فضلاً عن أن الإشارة إلى مدرسة لا تحمل اسماً أدت أحياناً إلى اللجوء سريعاً إلى تسمية مجاورة غائمة ومتفق عليها : هكذا تحدث البعض عن «الموجة الجديدة التشيكوسلوڤاكية» لتعريف السينما الشابة التى ظهرت فى براغ فى الستينيات ، بحجة وجود علاقة دقيقة بينها وبين ما كان يحدث فى فرنسا قبل ذلك بسنوات قليلة . ولحسن الحظ أن الاسم لم يستمر وإن كان متداولاً فى براغ نفسها .

غير أن هذا حلٌّ نلجأ إليه مضطرين . لكى نعرِّف جيل السينمائيين البولنديين اللامع الذى ظهر بين عامى ١٩٥٤ و ١٩٦٤ (كڤاليروڤتش ، مونك ، ڤايدا ، ثم بولانسكى) لم يحدث أن صيغت تسمية معينة . وعندما نأخذ على عاتقنا عبء اختيار اسم فأننا نلجأ للاسم الأبسط كما هو الحال بالنسبة «لجماعة الخمسة» التى ولدت فى چنيف عام ١٩٦٩ (تانير ، سوتير ، إلخ) . ويرجع اللجوء إلى الرقم إلى تقليد قديم نجده عند الموسيقيين على وجه الخصوص : فقد كانت هناك «جماعة الستة» فى فرنسا (أوريك ، هونجر ، إلخ) كما كانت هناك «جماعة الخمسة» (موسورسكى ، بورودين ، إلخ) فى روسيا القرن الماضى . إن هذه التسمية الرقمية كثيراً ما يلجأ إليها كثيراً المعنيون بالأمر حتى يؤكدوا على أن الأواصر الشخصية هى التى تربط بينهم أكثر من الطموح الجمالى المشترك .

تكشف لنا مسألة اسم العماد والصفة الاسمية عن العقبات والمنزلقات التى تتهدد نظام «المدارس» . فغالباً ما لا ينبع الاسم من أعضاء المجموعة وإنما يُفرض عليهم من

الخارج وخاصة من الصحافة (وهو حال «الموجة الجديدة» كما هو معروف) . إنها ظاهرة متكررة : فقد وُصِفَ «الخيالة» (نيميه ، بلوندين ورفاقهما) بهذا الاسم على يد كاتب من المعسكر الآخر (برنار فرانك) كما حظى الفنانون التشكيليون التأثيريون (مونيه ، رنوار ، إلخ) بتسمية لم تكن سوى اسماً مستعاراً أطلقه أحد النقاد الساخرين . عادة ما يكون الجانب الصدفوى فى هذه التسميات مبالغاً فيه ، وهى تسميات ترسخ ضد المنطق . ويستتبع ذلك على سبيل المثال أن ترسخ بعض الأحداث الهامة والمحدودة مثل «الماك ماهونية» (انبهار نواة صغيرة من عشاق السينما الباريسيين فى الخمسينيات ببعض المخرجين الأمريكيين الكبار) فى الذاكرة الجمعية ، بينما يواجه تيار أساسى مثل السينما الشابة فى كيبك تهديداً بالنسيان لعدم وجود علامة مميزة يسهل التعرف عليها بإجماع الجميع .

ها هو إذن نظام «المدارس» الناقص المجحف والمتعثر . ولكى نحافظ على اتساقه نجد أنفسنا مضطرين لتحسينه ولإفساح المجال للتيارات الجمالية الكبرى – الاتحاد السوڤييتى فى العشرينيات ، الظاهرة الطليعية المتكررة ، العصر الذهبى للاستديوهات الأمريكية الكبيرة – بدلاً من كلمة «مدارس» (بالمعنى التقليدى القاصر) لأنها ببساطة لاتصلح للتداول . إن نظام المدارس من التخلف بحيث يتعذر علينا حالياً أن نجد ثبتاً مناسباً بالحركات السينمائية الكبرى – إلا إذا كنا مخطئين – على الأقل فى الإصدارات الفرنسية أو الناطقة بالفرنسية . إننا نجد الأدوات المرجعية فى تزايد مستمر مثل الدليل السينمائى والكتالوجات والقواميس ودوائر المعارف كما نجد فى الدوريات دراسات قيمة عن «السينما الحرة» (فرى سينما) أو عن الواقعية الشعرية الفرنسية ، غير أن هذا كله نجده متفرقاً بلا نظام ، كلها معطيات لاتنتظم فى عقد واحد شامل .

لماذا هذا النقص ؟

نستطيع أن نتساءل عن سبب هذا النقص فى الاصدارات ، لكن ذلك ليس مجالنا ، وسوف نحاول فقط طرح بعض الأطروحات ، إذ يجدر بنا أن نتساءل إذا ما كان الاهتمام بمجموع الحركات والمدارس الكبرى قد بدا للكثيرين راجعاً لمرحلة «جمالية» قديمة بالية . لاشك أن البعض قد اعتبر أن هذا النمط من الأبحاث ينتمى إلى

حقبة قديمة من البحث وإلى احتياج عفى عليه الدهر إلى التصنيف ، ارتبط بمفهوم «الفن السابع» الشهير الذى لم يعد متداولاً . وقد أصبحت لدينا فى الوقت الراهن هموم أخرى أكثر خطورة ، خاصة الهموم النظرية .

حسناً . ولكن كيف ننكر أن مفاهيم «الواقعية الجديدة» ، «التعبيرية» ، «السينما الجديدة» ، والسينما المباشرة – الأمر الذى أثار الجدل طويلاً واتسم بالضبابية وسرعان ما أنكره المعنيون به – تظل متداولة حتى الآن وتؤدى وظيفة ما ؟ حيث تستخدم هذه المفاهيم فى كافة الأحاديث حتى فى الخطاب النظرى البحت . إنها ظاهرة لايمكن قهرها كما يستحيل نبذها بحركة بسيطة من الإصبع . لماذا إذن تبقى هذه الظاهرة ، متحدية كل شىء ؟

لسبب بسيط . لنتذكر نفورنا الأول من كل محاولة «لتقنين» تاريخ السينما وتنظيمه بحكمة وفقاً لمجموعات سهلة القياد . ألا تذكرنا كلمة «تقنين» على الفور ببقايا الستالينية . إننا سرعان ما نكتشف أن هذا التقنين الصادر من أعلى غير قابل للتحقق على المستوى العملى وغير قابل للتطبيق . فكل شىء يقاوم الانصياع ، كل شىء يفلت ، كل شىء «يتسلل هارباً» ولتغفروا لنا هذا التعبير . وسرعان ما تبدو المدارس والحركات مثل براميل مثقوبة لاتحتفظ بشىء تقريباً فى جوفها . فما إن يدّعى البعض وضع لافتة على فيلم ما أو على مخرج معين حتى يظهر أحدهم ليعارض هذه التسمية بالحجة والبرهان . لاشك أن الهيكل العام لنظام المدارس لازال مباحاً لهذا السبب : فهو هيكل شديد المرونة بحيث لا يجبر أحداً ، ولا يفرض شيئاً على أحد مثله فى ذلك مثل ثوب قديم بال مثقوب ومهلهل ، لكنه ما يزال صالحاً للاستعمال .

هل تريدون أمثلة على ما نقول ؟ المدرسة هى أو يجب أن تكون – نظراً لنقص الاسم الكودى – مكونة من زعيم (أو على الأقل «قائد كبير» ، ملهم أو عدد من الملهمين) ، ومجلة وبيان (مانفستو) ، وفريق ينتج أفلاماً تبدو كلها من نفس العائلة . غير أن هذه الشروط لاتجتمع تقريباً أبداً . من الممكن الاستغناء عن المجلة وعن القائد أيضاً ولكن يبدو وجود البيان أو النص المؤسسى أمراً أساسياً . بيد أن هذه الضرورة لاتتحقق إلا فيما ندر ، وهى بلاشك متحققة لدى الألمان المنتمين إلى أوبرهاوزن ، ولكن ليس لدى شباب ربيع براغ فى الستينيات ، ولا فى التعبيرية ولا فى الواقعية الشعرية الفرنسية ، إلخ . أما عن «روح العائلة» التى تميز أعمال الجماعة فغالباً ما تقتصر على النذر اليسير ، على ظاهرة «الجيل» الغائمة . وسريعاً ما تبرز الاختلافات للعيان : ما هو الشىء المشترك فى النهاية – غير العمر وروح العصر والتواطؤ الخاطف –

بين جـــودار وتروفـــو (أو شـابرول) ؟ بين فـــورمان وشـتـيلوفـا (أو نمك) ؟ كلٌّ ينحـو بالضرورة نحواً خاصاً ، وتتحلل العائلة المزعومة على مرأى من الجميع . يمكننا أن نستعرض كل المدارس «الكبرى» فلا تدخل أى منها بسهولة فى نموذج المدرسة النمطية السابق التجهيز ، لأن كلاً منها تبدع صيغتها الخاصة وتهزأ بقوانين النوع .

مُسلَّمة زائلة :

يحدث كثيراً ألا نكتشف وجود حركة ما إلا أثناء حدوثها أو بعد ذلك : فالنقاد والمؤرخون هم الـذين صـكـوا مفهـوم «الواقعية الشعرية» وليـس صنا ع المغـامرة . لم يشعر «كارنيه» أو «شونال» أو «دوفيفييه» أثناء التصوير أنهم يندرجون تحت راية بعينها . إننا نتقدم هنا فى عالم المشكوك فيه ، عالم غياب الشفرة (وهذا أفضل) . ملاحظة أخرى متكررة : ما إن نعى وجود حركة ما حتى تتبخر فى التو ، مثل الجداريات القابعة فى باطن الأرض عندما تتعرض فجأة لضوء النهار . ويقال إنه لاوجود «للمدارس» إلا فى الماضى ، لم نعد قط نلتقى إلا بسينمائيين ينكرون بقوة ، عند سؤالهم ، أنهم ينتمون إلى حركة ما ، كما لو كانت سجناً نحاول حبسهم داخله إلى الأبد . إننا أمام مسلَّمة زائلة تتسرب من بين أصابعنا . ويزداد الأمر صعوبة حين يصعب أحياناً اكتشاف الهامش بين المدرسة وبين النظرية (مثل «سينما العين») أو بين الحركة والنوع (الوسترن – سباجتى ، الأفلام التاريخية ، إلخ) والتداخلات كثيرة .

لكن ، سوف يتساءل البعض ، متى تكون هناك مدرسة أو حركة ؟ من الصعب أن نجيب بألفاظ موجزة . يجب أن يكون هناك تجمـع مـا أو على الأقل رغبـة فى التجمع – حتى وإن كانت وقتية أو مفتعلة أو نابعة من الخارج – يشعر بها عدد قليل أو كبير من المبدعين يتفقون على «برنامج مشترك» ، ويتوقون إلى التجديد الجمالى باختصار ، والذى لايقوم فقط ، إذا أمكن ، على إدانة «سينما الأب» . ولا يشترط وجود نص جماعى أو متفق عليه يقوم مقام البيان ، وإن كان من الأفضل وجود بيان لكننا رأينا أن هذا الأمر نادر الحدوث . باختصار ، يجب أن يكون هناك فى الأصل مشروع اتحاد يحمل اتساقاً خاصاً به يفتح طريقاً جديداً . بعد ذلك يتفتت المشروع بعد فترة وجيزة ، وتتشتت الجماعة مثل سرب من النورس ، لكن ذلك بلا أهمية إذا ظل الطريق محفوراً بعد رحيل الجميع وإذا بقيت الأعمال وأصبح لها أحفاد وذرية . لقد انتشرت الواقعية الجديدة خارج إيطاليا كما أنتجت الموجة الجديدة منافسين فى كل مكان ، وليس فقط فى براغ كما رأينا .

اعتراض أخير :

يبقى رد فعل المتفرج الواعى الذى أشرنا إليه آنفاً . إن كبار المبدعين الحقيقيين ، تلك الوحوش المقدسة ، لايخضعون لنمط بعينه ، ويفلتون من كل محاولة لتصنيفهم إلى فئات (مثل إيزنشتاين ، لانج ، فللينى ، إلخ) أليسوا هم ملح الشاشة ، محور السينما الرئيسى وطريقها الملكى ؟ ليس هذا مثاراً للشك ، لكن الإجابة يسيرة . كل هؤلاء الرجال مروا فى شبابهم بأحد التيارات الكبرى فى زمنهم : أيزنشتين ومدرسة الممثل FEKS ، لانج والتعبيرية ، فللينى والواقعية الجديدة ، إلخ . نتفق على أنهم لم يتوقفوا كثيراً عند هذه المراحل ، وهو ما يميز كل مبدع حقيقى . بيكاسو أيضاً كان فريداً فى نوعه ولا أحد يجهل أن بداياته قد انتمت إلى التكعيبية . وأرتو ، ذلك المبدع الوحيد الكبير ، شارك فى المغامرة السيريالية زمناً قصيراً . فى النهاية لا وجود للمبدعين المتفردين بشكل مطلق . كل شىء يحدث كما لو كان الفنان المبدع يحتاج أولاً ، حتى يحفر طريقاً لنفسه ، أن يحتك بالآخرين زمناً ، وأن يلتقى مؤقتاً بجماعة ما لكى يتحرر منها فيما بعد وبسرعة . لا يختلف فى ذلك الفيلم عن الكتاب أو اللوحة .

اعتراض أخير : إن هذه التيارات الكبيرة لا تغطى تاريخ السينما كله ، بل تترك فى الظل أجزاءً هائلة منه . لا شك فى ذلك ، لكنها ترسم الخطوط الرئيسية . إننا لا نهدف إلى استعراض فنون السينما القومية بأكملها من خلال هذه التيارات ، وإنما نطمح إلى إبراز بعض القمم والانفجارات البركانية الرئيسية التى هزت المشهد العام باستمرار . وحتى عندما نصحح المعطيات التى رسخت فى ذاكرة الأجيال التالية أو نكملها (بشكل مصطنع أحياناً) فإن مهمتنا كما سنرى ليست دائماً يسيرة .

الاتحاد السوفييتى فى العشرينيات

مارسيل أومس

من أوائل «المدارس» التى ظهرت فى تاريخ السينما ذلك التيار الذى نما وتطور فى الاتحاد السوفييتى صبيحة ثورة أكتوبر . ففى ظل الاتجاه السياسى الذى رسمه لينين وتروتسكى ولونا تشارسكى – أو على الرغم من هذا الاتجاه – ولدت عشرات من الروائع التى أخرجها أربعة من كبار المخرجين : دزيجا فرتوف ، أيزنشتاين ، فسفولود بودوفكين والكسندر دوفچنكو . من المفاهيم الأساسية التى رسختها هذه المدرسة مفهوم المونتاچ ، كما عرفه ليف كولشيف على وجه الخصوص . ولكن ، شيئاً فشيئاً أدت القيود السياسية ، التى ازدادت وطأتها على يدى ستالين ، إلى الحد من إبداع هذه الحركة الفنية ،التى تظل رغم كل شىء حركة بارزة .

* * *

ظلت السينما السوفيتية فى فترة العشرينيات – أو لنقل «المدرسة السوفيتية» – معروفة فى فرنسا معرفة ناقصة زمناً طويلاً ، وهى اليوم أيضاً تعانى نقصاً ، فى نظر الجميع وبالنسبة للجمهور العريض أيضاً .

ولاشك أن الظروف التاريخية والسياسية لهذه الفترة هى السبب الرئيسى فى ذلك، حيث عارضت السلطات الفرنسية زمناً طويلاً توزيع الأعمال المعاصرة بوصفها أعمالاً دعائية فى المقام الأول . وقد عرضت هذه الأفلام عام ١٩٣٠ فى باريس لأول مرة بصورة حقيقية لاستعادة أعمال الفترة السابقة كلها . فيما بعد ، أصبح انتشار الأفلام السوفيتية ، التى يتم اختيارها لأسباب نضالية واضحة ، مرهوناً بنوادى السينما التى كان يديرها شيوعيون متعاطفون ، أو بشكل أعم يساريون مثل «أصدقاء سپارتكوس» .

غير أن الرقابة ، التى ظلت ترى فى كل ما يأتى من الاتحاد السوفييتى حججاً تدعم الحزب الشيوعى الفرنسى (الذى تأسس إبان مؤتمر تور عام ١٩٢٠) ، لم تكن تسمح بعرض الأفلام الروسية إلا نادراً .

ثم أصبحت موضة الأفلام الناطقة عائقاً جديداً أمام توزيع الفيلم السوفييتى ، حيث إن هذا التحول التقنى لم يصل الاستوديوهات السوفيتية إلا متأخراً (عام ١٩٣٤) ،

بينما كان إنتاج العالم كله يحتل الشاشات الفضية ، وخاصة الإنتاج الأمريكى ، بفضل تقنية الدوبلاچ .

لينين وتروتسكى والسينما :

هكذا سادت فكرة أن هذا الإنتاج إنتاج منعزل ، منقطع عن الغرب وعن اهتماماته ، فى حين أننا ندرك اليوم أن الأمر لم يكن بهذه البساطة . فبعد ثورة أكتوبر ، وقبل سنوات الحرب الأهلية ، وقع لينين فى ٢٧ ديسمبر ١٩١٩ قراراً بتأميم السينما الروسية ، وهو القرار الذى أوكل مهمة تنفيذه عام ١٩٢٠ إلى المفتش بالتعليم العام : أناتول لوناتشارسكى . وقد حلل الأخير ، فى وثيقة بعنوان «لينين والسينما» ، خطاباً أرسله لينين إلى ليتكنز فى يناير ١٩٢٢ ، وحكى محادثاته الخاصة مع رئيس الدولة الجديد .

هكذا ، ومنذ ١٩٢٢ ، رسم لينين الاتجاهات الأولية للسينما التعبوية لتوجيه الجماهير ومكافحة الجهل والأمية .

فى عام ١٩١٨ ، أى فى خضم الثورة وبمناسبة العيد الأول لها ، ساهم أناتول لوناتشارسكى شخصياً فيما يجب أن نعتبره أول فيلم سوڤيتى ، وهو «تعايش مشترك» إخراج الكسندر بنتاليف ، حيث كتب له السيناريو وظهر فى مقدمته(١) .

أما قائد الثورة الروسية الآخر ، ليف داڤيتوڤتش تروتسكى ، فقد أفصح عام ١٩٢٣ عن موقفه من السياسة السينمائية التى يجب اتباعها ، فى نص يبدو أحياناً ساذجاً وقابلاً للمناقشة لكنه يلتقى فى أهدافه مع أهداف لينين .

فى عام ١٩٢٨ كتب ليون موسيناك الذى قام بجهد دءوب ونادر فى جمع المعلومات عن السينما السوڤيتية : «حالياً ، تشارك النظرية والأيديولوچية فعلياً فى الإنتاج السينمائى بالطريقة التالية : توضع خطة لموضوعات الأفلام التى يتم إخراجها كل عام ، وذلك على يد السوڤكينو بالاتفاق مع اللجنة المركزية للإشراف على مجموع الأعمال المقدمة فى هذا الموسم ... وهدف هذه الخطة هو تحديد ترتيب ونسبة الأفلام التى من شأنها إثارة عواطف أو تسلية أو إرشاد الجماهير ، والتى تعلمهم دائماً ولاتهدف إلى الربح باسم جهل أو قلة تعليم الجماهير كما تفعل السينما الأمريكية والأوروبية»(٢) .

ليس من العدل أن نقيّم اليوم هذه المبادئ دون وضعها في سياقها : ضرورة تعزيز الانتصار السياسي الذي استنزف البلاد ، حيث استمرت الانقسامات الداخلية وازدادت سخطاً ، والأمل في مستقبل أفضل يتم بناؤه جماعياً . لذلك فإن بعض الكلمات والأوامر قد تجعلنا نبتسم ، خاصة لأن واقع الإنتاج كثيراً ما يكذبها . إنها جزء من حالة فكرية وعقلية كاشفة لعصر بعينه ووسط معين : «تريد السينما السوفيتية تقديم حياة العمال والفلاحين خاصة ، وترجمة الواقع الثوري دون أن ننسى أن ذلك لايمكن قصره على المواقف العاطفية والنفسية ولاتلخيصه في دراسة بعض الأوساط وبعض الأفراد ، وأن كل شيء اليوم ، في الاتحاد السوفييتي مرتبط ببناء الاشتراكية ، وأن الحياة الجديدة ، بوصفها كذلك ، تقدم مزايا كبيرة وتحرراً قوياً ، ولكنها تقدم أيضاً بصورة مؤقتة أخطاءً ورذائل يجب مقاومتها دون هوادة ، ومظاهر سلبية يجب القضاء عليها بالفعل والإرادة . وتتمسك السينما السوفيتية أيضاً بتصوير هذه الحياة الجديدة في تصادماتها وصراعاتها مع فلول البورچوازية ، كما تتمسك بمحاربة بعض الأفكار المسبقة العاتية والعادات والتقاليد التي لا تتفق والقيم الثورية ، حيث يقوم الفيلم مقام وسيلة مباشرة للتعليم العام . لذلك فسوف تصل السينما السوفيتية إلى القرى كما وصلت إلى المدن ، وتبلغ المدارس كما بلغت الثكنات ، وسوف تصل إلى أقصى المحافظات ، وأكثر الأجناس تنوعاً وتقابلاً . ستكون السينما هي أول منشط لتحرير الشرق »[٢] .

إذا لم تكن هذه المبادئ قد ألهمت الاختيارات الجمالية فهي على الأقل قامت بتوجيهها ، وقد أوكلت للمخرجين (تحت الإشراف) مهمة إيجاد الحلول المناسبة للخطاب المفروض .

هكذا سجل العديد من المصورين ، في كل المواقع التي دارت عليها الأحداث ، وثائق وشهادات عن أحداث الثورة الكبرى ثم أحداث الحرب الأهلية .

دزيجاڤرتوف وليف كولشيف

بداية من عام ١٩١٨ ، شارك دزيجا ڤرتوف في جريدة كينو – نذليا (وهي جريدة أسبوعية إخبارية سينمائية) ، كما اشتهر ادوارتيسيه (المصور الذي سيعمل في المستقبل مع ايزنشتاين) ونوڤتسكي (القادم من استوديوهات جومون) وإرمولوف ، على كل الجبهات حيث عادوا حاملين صوراً من شأنها دعم الحمية الثورية .

غير أننا ندين للشاعر ڤلاديمير ماياكوفسكى صاحب «الفتاة والصعلوك» (المعروفة أيضاً باسم «الشابة والمشاغب» ١٩١٩) بواحدة من الشهادات الأولى عن الأحداث فى المدينة وعصابات الصعاليك المشردين والصراعات الايديولوچية ، من خلال قصة حب بين «متشرد» والمعلمة الجديدة فى مدرسة عمال شعبية . يتكلم ماياكوفسكى عن «هراء عاطفى ليس لأنه أسوأ من غيره ولكن لأنه ليس أفضل من غيره ... لقد فعل المخرج ومصمم الديكور والممثلون كل ما فى وسعهم ليحرموا العمل من أى فائدة أو أهمية» .

عندما قدم الفيلم فى أول مايو ١٩١٩ للجمهور اعتبر «فيلماً ثورياً» بينما لم يعد اليوم سوى قطعة متحفية ذات قيمة اجتماعية لانزاع عليها كما ستصبح فيما بعد أفلام «بائعة السجائر فى موسلبروم» (١٩٢٤) إخراج يورى جليا بوفسكى ، «خياط تورچوك» (١٩٢٥) إخراج چاكوب بروتازانوف ، «الفتاة وعلبة القبعة» (١٩٢٧) و«منزل شارع تروبنايا» (١٩٢٧) إخراج بوريس بارنيت و«ثلاثة فى البدروم» (١٩٢٧) إخراج أبراهام روم ، وهى أفلام تسمح بفهم أفضل لما كانت عليه الحياة اليومية فى أعقاب الحرب الأهلية ، ومعرفة أفضل للمشهد المدنى حيث كانت البهجة ومسحة الكوميديا تخفى بالكاد مصاعب الحياة .

فى ١٩٢١ ، أخرج دزيجا ڤيرتوف «تاريخ الحرب الأهلية» وفى ١٩٢٢ أخرج أول أعداد «الجريدة السينمائية» (كينو - براڤدا) - انظر ملحق المقال بقلم بارتلمى أمنجويل - وبدأت مفاهيمه المجددة فى المونتاچ تكتسب معنى ما . «ليست المادة الخام لفن الحركة هى الحركة فى ذاتها على الإطلاق وإنما الفواصل ، أى المرور من حركة لأخرى . أن الفواصل هى التى تؤدى بالحدث نحو الحل الحركى ، وتنظيم الحركة هو تنظيم هذه العناصر ، إذن انتظام الفواصل فى جمل»[٣] .

إن تجارب دزيجا ڤيرتوف ، القادم من عالم الشعر والأدب والمتأثر بشدة بالنظريات المستقبلية خاصة نظريات «مارينتى» ، تلتقى وأعمال ليڤ كولشيڤ الذى يظل رائد «المدرسة السوڤييتية» والذى تعود محاولاته الأولى إلى عام ١٩١٧ . إننا ندين لكولشيڤ باكتشاف خصوصية المونتاچ فى فيلمه «مشروع المهندس برايت» ، وقد كتب يقول : «بفضل المونتاچ نستطيع أن نخلق ، إن شئنا ، جغرافيا جديدة وموقعاً جديداً للحدث ، نستطيع بذلك أن نخلق علاقات جديدة بين الأشياء والطبيعة والشخصيات وأحداث الفيلم» .

فيما بعد ، وتحت اسم «أثر كولشيف» تم تعميم هذا المفهوم الخاص بالكتابة الفيلمية الذى يقوم على تخليق إحساس بالاستمرارية العاطفية بين المقاطع المتفرقة ، عن طريق شحذ خيال المتفرج ، وتتدرج المقاطع ، وفقاً لرغبة المخرج وحدها ، فى كل متجانس هى التى تشكله .

دور المونتاج : أيزنشتاين

ساهم فسفولود بودوفكين ، تلميذ كولشيف إسهاماً كبيراً فى نشر وإيضاح إمكانات المونتاج ، التجريبية بالأساس . كانت أهم خصائص السينما السوفيتية فى العشرينيات زمناً طويلاً هى خاصية فن المونتاج ، والواقع أنهم جميعاً اتفقوا فى ذلك : فقد تكشف لهم ذلك عن طريق جريفيث وخاصة فى فيلم «التعصب». ويوضح كولشيف: «يجب اعتبار المونتاج الوسيلة المحددة للفن السينمائي والأساس الحقيقى لخصوصية هذا الفن ... فالسينما شذرات وتجميع لهذه الشذرات »[٤] .

وكان ايزنشتاين بنظريته وممارسته لمونتاج المنوعات المسرحية يدفع الأمر لأبعد من ذلك باستكشاف إمكانات أخرى ، أكثر مجازية ، وبمخاطبة ملكات المتفرج عن طريق إيقاعات غير مألوفة . هكذا ، فى فيلم «الاضراب» (١٩٢٤) يتخطى المشهد الأخير الخاص بعملية القمع الذى تم مونتاجه بالتوازى مع مشاهد المذبح ، مجرد استدعاء وتداعى الأفكار ، ليخلق بالفعل رؤية بصرية للمذبحة . لا شىء يبدو مجانياً فى التقاء حدثين على الشاشة ، يقعان جغرافياً عند حدود المدينة .

يظل الاختمار الأيديولوچى والجمالى الذى بلغ أوجه فى ١٩٢٣ - ١٩٢٤ مرتبطاً بتأسيس بعض خصائص الأسلوب السوفييتى تأسيساً نهائياً يميزه تنوع هائل فى الأنواع وحرية كبيرة فى النبرات والجرأة والابتكار .

نجد أفلاماً تاريخية خطابها ارشادى مثل «صانع المعجزات» لپانتليف (١٩٢٢) ، وأفلام مغامرات على الطريقة الأمريكية تستغل أوكرانيا بداية العشرينيات مثل «العفاريت الحمر» لايڤان برستيانى (١٩٢٣) وأفلاماً ميلودرامية باذخة مثل «القصر والحصن» لألكسندر ايڤانوڤسكى (١٩٢٣) وأفلاماً كوميدية ساخرة مثل «مغامرات مستر وست العجيبة فى بلاد السوڤييت» لكولشيف (١٩٢٤) وأفلام الفانتازيا المرحة والحكم الظريفة مثل «مغامرات أكتوبرين» التى ميزت بدايات ارتباط كوزنتشيف وترويرج (١٩٢٤) وأفلام الخيال العلمى التى تتنبأ بالفردوس السوڤييتى وتمجده مع

فيلم «إليتا» لچاكوب بروتازانوف (١٩٢٤) وأفلام الحمية الثورية مثل «رجال الحزب الحمر» إخراج ڤسكوڤسكى (١٩٢٤) .

وسوف يشهد عام ١٩٢٥ ، الذى شهد أيضا احتفالات عديدة فى ذكرى ثورة ١٩٠٥ ، عرض فيلم «يوم أحد أسود» لڤسكوڤسكى (عن مذبحة ٩ يناير ١٩٠٥ الدامية) وعرض فيلم «المدرعة بوتمكين» إخراج أيزنشتاين وهما عملان يتمتعان لأسباب عدة ببروز دور الجماهير الدرامى بوصفها البطل الجمعى للتاريخ .

يسخر بودوفكين فى فيلمه «حمى الشطرنج» من حماس أهل بلده لتلك اللعبة الرياضة القومية ، مستعينا فى ذلك بروح فكاهية منعشة وبانساق كوميدية مدهشة مثل ادخاله ، عن طريق المونتاچ ، شرائط من الأحداث الجارية وأخرى عن بطل العالم آنذاك كپابيانكا ...

أما پروتازانوف فهو يحتفل فى فيلمه «النداء» بذكرى أيام أكتوبر وبذكرى وفاة لينين (٢١ يناير ١٩٢٤) . ومن جانبه ، يجدد دزيجا ڤيرتوف فى جريدته السينمائية الحادية والعشرين الشهيرة أو «جريدة لينين السينمائية» ، تجاربه فى المونتاچ وخاصة استخدام مؤثرات تفكيك الزمن وإدماج نصوص تُستخدم كلقطات موجهة للجمهور أو لقطات تعيد إنتاج أحاديث الزعيم الراحل . كان المقصود ، بعيداً عن فكرة الموت ، أن يتم التعبير عن خلود المعركة الجدلى . منذ ذلك الحين ، بدأ دزيجا ڤيرتوف العمل فيما سيصبح بعد سبع سنوات «ثلاث أغنيات عن لينين» (١٩٣٤) .

١٩٢٦ ، نقطة الذروة : پودوفكين

لأسباب عدة يشكل عام ١٩٢٦ أحد نقاط الذروة فى نضج سينما مجالس السوڤييت : «الأم» لپودوفكين ، «بحار السفينة أورور» لكوزنتشيڤ وترويرج ، «قسوة القانون» لكولشيڤ ، «إلى الأمام يا سوڤييت !» و «الجزء السادس من العالم» لڤيرتوف ، «أجنحة العبد» (أو إيڤان الرهيب) ليورى طاريك ، و «ثمرة الحب الصغيرة» كوميديا على طريقة ماك سنيت تميز بدايات الكسندر دوڤچنكو ، «الديسمبريون»(*) لايڤانوڤسكى ،

(*) «الديسمبريون» جماعة حاولت قلب النظام القيصرى فى القرن التاسع عشر وفشلت محاولاتهم وأعدموا حوالى عام ١٨٢٦ .

«الواحدة والأربعون» (النسخة الأولى) لجاكوب بروتازنوف ، «المعطف» لكوزنتسيف وترويرج ، و «ڤاسيا» لدوڤچنكو ، و «الخائن» لابراهام روم ... إلخ

سياسياً ، مهد انتصار الأفكار الاشتراكية فى بلد واحد للتراجع اللاحق وتقهقر أنصار الثورة العمالية فى هذا السياق يجب علينا أن نفهم الصراعات التى هزت الحزب البلشفى والخلافات الجمالية أيضاً فكل هذا مترابط دون أن يكون بديهياً .

غير أن فيلم أيزنشتاين ، «أكتوبر» ، الذى كلف بعمله سوف يُستبعد من التكريم الرسمى لصالح فيلم بودوفكين «نهاية سان بطرسبرج» بمناسبة الاحتفال العاشر بميلاد ثورة أكتوبر . فى الفيلم الأول كنا نلمح بشكل زائد تروتسكى وبدت الجماهير وكأنها تلعب دوراً مجرداً فى الحدث . أما عند بودوفكين فإن جانب الوعى الفردى كان يتفق بشكل أفضل وتوجهات التجنيد النضالى الجديدة .

إن إنزلاق البطولة نحو بعد نفسى أكبر ليس بريئاً فهو يعادل رؤية مختلفة للتاريخ وتوجيه الفيلم إلى جمهور أكثر قابلية للانتماء (للحزب؟) عن طريق التوحد مع القصص الارشادية المقترحة عليه . سيقول البعض إن السينما السوڤيتية تصبح أكثر «إنسانية» وقد كتب چورچ شارنسول عام ١٩٣٠ : « إن بودوفكين انتهازى يؤمن بمصادر ذكائه وحساسيته وغريزته أكثر مما يؤمن بتلك الصيغ التى تستخدم لتبرير الأفلام والتى لم تتمتع قط بأية قيمة إبداعية»[٥] .

دوڤچنكو والسينما الأوكرانية

وعلى الرغم من ذلك ، فى تلك السنة نفسها ، ومع عرض فيلم «الجبل الرنان» (١٩٢٧) أقتحم دوڤچنكو السينما الأوكرانية اقتحاماً له دوى الرعد ، معبراً بحرية عن غنائية أحادية (تؤمن بوحدة الوجود) ، محتفياً بالمادية الرثائية ، وجامعاً شخصيات لايمكن مقاومتها تتأصل جذورها فى المتناقضات الضاربة فى جوف الوطن وتمزقها صراعات التاريخ الذى تتشابك أحداثه .

كان هذا كثيراً كبداية ! وتم لفت نظر دوڤچنكو لتصبح رائعته الثانية «ترسانة» (١٩٢٩) أكثر تعقلاً مع وجود قدر من الجرأة ظلت علامة دائمة على عبقريته : الجندى الميت الذى يبتسم ابتسامة هازئة منفرة على إثر استنشاقه الغازات المثيرة للضحك ، البطل الذى اخترقته طلقات الرصاص يتقدم نحو جلاديه ويظل يكبر ويكبر حتى يصبح حجمه هائلاً !

بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ ، انفجرت الصراعات السياسية ، وصاحب صعود ستالين الكاسح إلى السلطة الديكتاتورية تصفية مختلف أنواع المعارضة الداخلية فى الحزب البلشفى وحاولت الدجماتية الأيديولوچية أن تحصر كل إبداع فنى داخل الخط الذى قررته السلطة . ليس من العدل أن نتحدث كثيراً عن العقم التام ، غير أن هذا المنعطف يعبر عن توجه أكثر تزمتاً يستبعد كل جرأة إبداعية بوصفها شكلانية ، كما يستبعد جنون بعض القيم البطولية . وهكذا لم يغفر لكل من كوزنتسيف وتروبرج تصويرهما بشكل ساخر الدفاع عن «بتروجراد» ضد البيض فى فيلم «ميشكا ضد يودنتش» (١٩٢٥) وتقديمهما شخصية الچنرال القيصرى بصيغة المبالغة الساخرة .

كوزنتسيف وتروبرج و FEKS

يمثل كل من كوزنتسيف وتروبرج مؤسسى الـ FEKS أو «مصنع الممثل غريب الأطوار» ، مع آخرين ، الشكل الأكثر تقدماً ، والأكثر تمرداً للحرية السينمائية والمسرحية . وبوصفهما معارضين للتقاليد بشكل مقصود فقد «أكداتفوق شتائم الحوذى على مجمل الآداب الرفيعة وأعلنا تفضيلهما طقطقات راقص الچاز على ستمائة آلة موسيقية فى أوركسترا فيلهارمونى» . ولم يترددا فى استلهام المغالاة الساخرة الأمريكية والسيرك ومحاولات الطليعة المسرحية بهدف قلب قواعد السرد التقليدية رافضين بذلك توحيد الخطاب السائد والبحث عن خصوصية فيلمية .

إن الفشل الجماهيرى الذى منيت به بعض التجارب وعدم استجابة الجماهير لما يمكن أن يبدو استفزازاً ، أتاح الفرصة أمام اتهامات النواب العموميين المتزمتين . وأدين هذا «الميل اليسارى» الجمالى بوصفه مرضاً صبيانياً آخر من أمراض الثورة . وشيئاً فشيئاً ، من مؤتمر إلى مؤتمر ، ومن ندوة إلى محاورات جدلية ومن فرمان إلى قرار ، تم التوصل إلى إنتاج أكثر اتساقاً مع المتطلبات السياسية ، فى ظل الرقابة التامة ، بداية من عام ١٩٢٥ .

وقد أكد المنعطف الجديد بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ دعاية الحزب الموجهة لجموع الفلاحين («قرية الإثم» إخراج أولجا بريو برچنسكايا عام ١٩٢٧ ، «الخط العام» إخراج أيزنشتاين عام (١٩٢٩) والموجهة للجمهوريات الاشتراكية الأخرى مثل أفلام «أليسو» لينكولاى شنجلايا و «عاصفة على آسيا» لبودفكين عام ١٩٢٨ ،

وأفلام «التركى» لفيكتور تورين و «القطار المغولى» (أو «القطار الأزرق السريع») لاليا تروبرج عام ١٩٢٩ . ومع دذيجا فيرتوف وجد الحماس للإرشاد الاشتراكى منشداً متحمساً : فى «العام الحادى عشر» (١٩٢٨) و«رجل الكاميرا» (١٩٢٩) وهو بيان حقيقى لصناعة سينمائية كاملة ، واستعراض لكل إمكانات الرؤية (كينو - جلاس أو سينما - العين) .

فى نفس الوقت ، استلهمت أفلام عديدة ، مبتكرة عادة وجديدة وفعالة ، الأعمال القديمة كما لو كانت تحمى الجمهور من إمكانية العودة إلى الماضى ، وراحت تصف مساوئ المسئولين عن النظام القديم أو تستدعى ندوب عصر لازال حديث العهد ، وتدين الأفكار المسبقة القديمة وتقابلها بنماذج مجيدة من تاريخ الذين ساهموا فى تقدم فكرة الثورة . هكذا وبعد أن تم «استيعابها» تماماً ، قدم كوزنتسيف وترويرج فى فيلمهما «بابل الجديدة» (١٩٢٩) أنشودة لكميونة باريس تمتلئ بالاستعارات والاستشهادات الأدبية والمشاهد الباروكية والغنائية الشعبية والأناقة المعقدة وذلك دون الخروج عن «الخط المرسوم» . وقدم نيكولا أكلوبوف فى فيلمه «الشهية المباعة» (١٩٢٨) قصة عن الشره والنهم الرأسمالى . كما ابتكر فردريش أرملر فى «أنقاض الإمبراطورية» (١٩٢٩) قصة مؤثرة عن رجل فاقد للذاكرة تطارده صور حرب حديثة فى بلد انتصرت فيه الثورة ولا يفهم جيداً ما يحدث حوله باستخدام مؤثرات المونتاج المنحاز الذاتى تتقاطع مستويات مختلفة من الواقع . وفى فيلم «جثة حية» قدم فيدور أوزب (١٩٢٩) صورة بلاغية مأساوية عن نهاية طبقة . استعار چاكوب پروتزنوف من تشيكوف ثلاث قصص قصيرة ليدين ابتذال القوانين الأخلاقية فى الطبقات الهيراركية القديمة فى فيلمه «عن الرتب والرجال» (١٩٢٩) قبل أن يقدم فى فيلمه «معجزة سان چورچ» (١٩٣٠) واحدة من أمتع وأصوب المهازل المضحكة ضد الكنيسة فى تاريخ السينما .

ثم تسارعت حركة التأميم وألهمت الكلمات التعبوية كلا تزوف فيلمه «ملح شفانتى» (١٩٣٠) الذى يصف الحياة الشاقة القاسية التى تحياها جماعة من البدو الرحل يقعون فريسة تقاليدهم العتيقة (ولا يتردد «جى ليدا» فى الإشارة لفيلم بونويل "Las Hurdes" فى المقارنة بهذا الفيلم) كما ألهمت «يولى ريمان» فيلمه «أرض العطش» (١٩٣٠) وأشارت إلى «طريق الحماس» (١٩٣٠) لأكلوبوف .

فى نفس ذلك العام ، ١٩٣٠ ، بلغ الكسندر دوفچنكو قمة اكتمال فنه فى فيلم «الأرض» ، الذى يعزف فيه سيمفونية رعوية شيوعية لوصف صراع الشبيبة الروسية

ضد تخلف الغولاك من أثرياء المزارعين . في تلك السيمفونية تشترك أزهار عباد الشمس وأشجار التفاح في مشاعر البهجة والحداد التي يحسها البشر ، وترتفع ذرات التراب في الطريق تحت أقدام الشباب المقبلين على الحياة ، وتربت الريح على سنابل القمح وسيقان الفلاحات في الحصاد . من هذا الفيلم الذي يعد بالنسبة للسينما مثل «الچيورچيات» بالنسبة للأدب ، يتصاعد رحيق حياة وأمل يصالح بين الأرض والثورة الخصبة في وحدة شعورية وثنية .

تصوير الأفكار المجردة بالصور

في ندوة أقيمت في السوربون في ١٧ فبراير ١٩٣٠ ، قدم أيزنشتاين نوعاً من التقييم لمسيرة السينما السوفيتية المعقدة منذ انتصار الثورة مقال : «لقد استطعنا أن نحقق أكبر مهام فننا وهو أن نصور أفكاراً مجردة بالصورة ، أن نجعلها مادية نوعاً ما ، ليس عن طريق ترجمة الفكرة إلى حدوتة ما أو قصة ما ، وإنما عن طريق إيجاد الوسيلة لإثارة ردود فعل عاطفية مباشرة من خلال الصورة أو تراكيب الصور ، وهي ردود فعل معروفة مسبقاً ومتوقعة ... وذلك عن طريق إخراج سلسلة من الصور المركبة بحيث تثير حركة شعورية توقظ بدورها سلسلة من الأفكار . من الصورة إلى الشعور ومن الشعور إلى الفكرة» .

هذه الأحاديث وغيرها تفسر كيف أسست السينما السوفيتية في العشرينيات مدرسة أثرت في أعمال كثيرة في العالم كله[٧] .

وبخلاف السينمائيين الأربعة المعروفين التقليديين : أيزنشتاين ، بودوفكين ، دوڤچنكو ودزيجاڤيرتوف ، فقد ساعد آخرون باسهامهم وبإشعاعهم (مثل يوتكوفتش المحب للغة الفرنسية والمتحدث بها أيضاً) في الإيحاء بأسلوب ما وغذوا الأمل في صنع سينما بروليتارية أو ثورية . حتى في هوليود استوعب رجال مثل كنج ڤيدور («خبزنا اليومي») وچون فورد («كم هو أخضر الوادي» ، «عنب الغضب») درس المونتاچ الأيديولوچي حين أحاطوا الوجوه المتفرقة في اللقطات القريبة بلقطات ديناميكية للجماهير .

لقد تم إحصاء البلاد التى ساهمت فيها السينما فى تصوير آمال وصراعات العمال من أجل التحرير . ويجدر بنا فى هذا المقام أن نشير إلى مفارقة ، وهى استخدام بعض الأنظمة مثل النظام النازى للجماليات السوفيتية سواء فى شرائط الأخبار الأسبوعية من إنتاج ستوديوهات «أوفا» أو فى الأفلام الروائية الدعائية . من الأمثلة الصارخة فيلم «كويكس الشاب الهتلرى» وهو قريب الشبه من فيلم «بطون مجمدة» لسلاتان دَدو حتى فى بنائه التوضيحى . والواقع أن السينمائيين النازيين استطاعوا استكمال الدروس التى تعلمها السينمائيون اليساريون السابقون أمثال فيل يوتزى (جحيم الفقراء) وپابست (شارع بلا بهجة) وچو ماى (أسفلت ، سلم الخدم) من جيرانهم فى الشرق .

إن التاريخ المقارن الحقيقى للسينما من شأنه أن يكشف لنا عن تناظرات أخرى كثيرة تختفى تحت المظاهر الشكلية التى تخفى فى النهاية فكرة ما عن إنسان سهل القياد ، يستجيب لعمليات التوحد العاطفية التى تتحكم فيه من أجل مستقبل يغذيه الخيال وتغذيه الأوهام كثيراً(٨) .

الثلاثينيات : النهاية

فى فجر الثلاثينيات بينما كان الأمل الكبير يحدو من كانوا يسمونهم (وكانوا يسمون أنفسهم) «المعذبون فى الأرض» ، وبينما كان ستالين يقدم نفسه بوصفه أبا الشعوب الصغيرة ، كان جهاز الحزب يقوم بتقنين المستقبل بشكل بارد . فى ٢٧ يوليو ١٩٤٥ ، كتب الكسندر دوڤچنكو فى يومياته ، بعدما اتهمته السلطات السياسية بالقومية ، هذه الكلمات التى تمثل قلب المشكلة : «الرفيق ستالين ، حتى لو كنت الله فلن أصدقك حين تتهمنى بأنى قومى يجب وصمه بالعار وإهانته . فإذا كان حب الوطن لايحمل أولياً لاضغينة ، ولا احتقاراً ولا يضمر شراً لأى شعب سواء فى مصيره أو فى هنائه فى قدراته أو فى رخائه ، فهل يمكننا أن نظنه قومية ؟

هل هى قومية ألا نطلق العنان لغباء البيروقراطيين والفنيين الفاترين ، ألا يستطيع المرء حبس دموعه عندما يكون فناناً ويكون الشعب معذباً ؟ لماذا جعلت حياتى عذاباً ؟ لماذا سحقت اسمى بحذائك ؟

إننى أغفر لك فيما تبقى ولأننى جزء ضئيل من الشعب ، رغم كل شىء ، فإننى أنا أعلى منك مقاماً» .

ملحق مقال الاتحاد السوفيتي فى العشرينات

ناتول لوناتشارسكى ، ١٩٢٢

١ - " الفن الأكثر أهمية "

«وصفت له بشكل تفصيلى حال السينما فى جمهورية السوفييت وشرحت له المصاعب الجمة التى تعترض طريق تقدمها . وركزت بشكل خاص على نقص موارد مفوضية التعليم العام التى من شأنها التوسع فى النشاط السينمائى ، بالإضافة إلى غياب القادة فى هذا المجال ، والقادة الشيوعيين على وجه الدقة ممن يمكننا الوثوق بهم . وقد أجابنى فلاديمير إليتش أنه سيحاول عمل أى شىء لزيادة موارد قسم التصوير والسينما وأنه مقتنع بالفوائد الهائلة التى يمكننا الحصول عليها لو أن العمل كان أكثر تنظيماً . وقد أكد مرة أخرى على ضرورة التناسب بين الأفلام السلية والأفلام العلمية . وللأسف ، فإن هذه النسبة لازالت حتى الآن مختلة . قال لى ڤلاديمر إليتش إننا يجب علينا إخراج أفلام تسجيلية قبل الشروع فى إنتاج أفلام جديدة تعكس الأفكار الشيوعية والحياة السوفيتية ، فهو يرى أن أوان هذه الأفلام الجديدة لم يحن بعد . وقال : ما أن تتحسن الأوضاع فى البلاد وتحصلون على بعض القروض ، عليكم أن تتوسعوا فى الإنتاج ، وإن تنشروا السينما بين الجماهير على وجه الخصوص . فى المدينة وفى الريف أكثر ... عليكم أن تتذكروا أن من بين الفنون جميعاً ، السينما هى أهمها بالنسبة لنا» . أناتول لوناتشارسكى ، ١٩٢٢ .

(على ضوء ما يحدث اليوم ، يفاجئنا الطابع الساذج والقاصر الذى تميزت به برامج قادة الثورة السوفيتية فيما يخص السينما ونكاد نتساءل كيف تم إخراج مثل هذه الأفلام الجميلة فى ظل مثل هذه الإرشادات المحدودة قصيرة النظر .

وجملة لينين الشهيرة «السينما هى أكثر الفنون أهمية» تعنى بوضوح أن ينوى تحويلها إلى أداة دعاية خالصة . والمعروف أن ستالين وجد ضالته المنشودة فى هذه المسلّمات .

ولكن ، فى النهاية ، ألا تعد رائعة جريفيث الأمريكية «مولد أمة» نموذجاً أيضاً للفيلم العنصرى ؟) .

تعليق بقلم جى إينبال

٢ – "السينما أداة دعاية"- بقلم تروتسكى ، ١٩٢٣

«ينبنى عشق السينما على الرغبة فى التسلية ، فى مشاهدة شىء جديد لم يسبق عرضه ، فى الضحك وفى البكاء أيضاً ليس على مصير الذات وإنما على مصير الآخر ... إن حقيقة كوننا حتى الآن ، أى بعد مايقرب من ست سنوات ، لم نضع أيدينا على السينما تثبت إلى أى حد نحن رعناء جهلاء ، كى لا نقول أغبياء . السينما أداة دعاية – دعاية تقنية ثقافية تنطبق على الإنتاج فى مجال مكافحة إدمان الخمر ومجالات الصحة والسياسة ، باختصار هى أداة دعاية سهلة الاستيعاب ، جذابة ، ترسخ فى الذاكرة – وهى أيضاً عملية تجارية عند الحاجة» . بعد ذلك اختتم تروتسكى حديثه بشىء من التهكم (.. أو التفكه) قائلاً : «فى الكنيسة نشهد دائماً حدثاً واحداً ، كل عام هو نفسه ، بينما فى السينما ... نقدم فى نفس الأيام وفى نفس الساعات احتفالات وثنية جنباً إلى جنب مع أعياد الفصح اليهودية أو المسيحية ، فى علائقهما التاريخية ، ويتم محاكاة احتفالاتها . السينما تسلّى وتربى وتدهش الخيال بالصور وتقضى على الرغبة فى الذهاب إلى الكنيسة . السينما منافس كبير ليس فقط للمقهى وإنما أيضاً للكنيسة . إنها الأداة التى يجب علينا السيطرة عليها حتماً »[٢] .

٣ – "أثر كولشيف" – بقلم ليف كولشيف

أثركولشيف هو ما يطلق على تجربة المونتاج التى يتم أثناءها تناوب لقطة خالية من أى تعبير لايفان موسچوكين مع لقطات لأشياء ، يتولد عنها تعبيرات مختلفة فى نظر المتفرجين .

«كانت صورة موسچوكين ، وهى دائماً واحدة ، يتم توليفها مع طبق حساء تارة ، ومع باب سجن تارة ، ومع صور تمثل موقفًا عاطفيًا ما ، تارة أخرى، أذكر أيضاً مونتاج الصورة على تابوت طفل ، باختصار كل أنواع التوافقات الممكنة . للأسف لم تبق صورة واحدة منها ولا حتى ملحوظات عليها والمنشور منها ليس من عملى فلم يبق من صورى شىء كما لم يتم استنساخها قط .

لكن ما اعتبره أكثر أهمية هو خلق امرأة لا وجود لها . لقد نفذت هذه التجربة مع تلاميذى . صورت مشهداً لامرأة تتزين ، كانت تصفف شعرها وتتجمل وترتدى جواربها وحذاءها وثوبها ... وهكذا صورت الوجه والرأس والشعر واليدين والساقين وقدمى سيدات مختلفات لكنى ولفتها كما لو كانت لامرأة واحدة ، وبفضل المونتاج

استطعت أن أخلق امرأة لا وجود لها فى الحقيقة لكنها كانت موجودة بالفعل فى السينما . ولم يكتب أحد قط عن التجربة الأخيرة » .

(ليف كولشيف – ذكر فى كتاب «السينما السوڤيتية بأقلام صناعها»)

٤ - « ڤيرتوف وايزنشتاين كانا كاذبين »

تحت عنوان «جلاسنوست فى هوليوود» نشرت مجلة «كاييه دو سينما» (كراسات السينما) فى عدد يونيو ١٩٨٩ مقالاً لمدير التصوير ذى الأصل الكوبى «نستور ألمندروس» يحكى فيه عن دهشته لما حدث فى الولايات المتحدة حيث قامت جماعة من المخرجين التسجيليين السوڤييت الشباب بمحاكمة الآباء الأوائل للسينما السوڤيتية فى عصر الثورة العظيم . وبدا لنا كاشفاً أن ننشر مقتطفات من هذا الحوار الحى :

« فى أول مايو ، التقى وفد من المخرجين التسجيليين السوڤييت فى لوس انجلس بخمسة من السينمائيين العاملين فى الولايات المتحدة الأمريكية . وتم الاجتماع فى أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة وقد شرُفْت باختيارى ضمن المشاركين فى هذا المؤتمر . (...)

عندما حان دورى ، بدأت بمدح الأفلام الثلاثة المعروضة أثناء السهرة مدحاً صادقاً وقلت : «إننا أخيراً نشعر بريح جديدة» غير أن أسئلتى انصبت جميعها على الماضى وأعلنت : «بوصفى سينمائياً تسجيلياً فأننى أدين بالكثير للتمكن الفنى الذى تمتع به المخرجون السوڤييت الأوائل» كنت أتحدث عن دزيجا ڤيرتوف وايزنشتاين وتذكرت «حماس» و«رجل الكاميرا» و«تحيا المكسيك» وعبرت عن رغبتى فى معرفة المزيد من السنوات الأخيرة التى قضاها هؤلاء السينمائيون الذين لانعرف عنهم الكثير فى الغرب . وكنت أريد أيضاً أن أعرف ماذا يقال عنهم اليوم .

كانت الإجابة مقتضبة وغير متوقعة وجاءت من أصغر عضو فى الوفد السوڤييتى : « ڤيرتوف وايزنشتاين كانا كاذبين ! » هذا ما سمعناه بآذاننا ! وأكمل الشاب : «يجب أن نعتبر أفلامهما مجرد حكايات خيالية بلا أدنى صلة بالواقع السوڤييتى فى ذلك الوقت . أن هواة مسابقات الثيران الغربيين يتحدثون دائماً عن هذين المخرجين اللذين كانا يمتلكان – حقيقة – قدرة تقنية عالية ، لكننا لا نستطيع أن نتعامل جدياً مع أعمالهما إلا بوصفها تدريبات شكلية فى المونتاج والسينما» .

وأعلن ميروشنتشنكو – وهو يجهز جيداً جملته الأخيرة كأنما ليكشف لنا عن أى وحشين ندافع – «ڤيرتوف مثلاً كان يود لو يسوى كل كنائس روسيا بالأرض ! » .

كان فى إجاباتهم غضب وشعرت لوهلة بمفارقة رهيبة كما لو كنت متهماً بالستالينية . (...)

كان ميروشنتشنكو يعتصر يديه ليعطى قوة أكبر لحجته :

– لا نستطيع الفصل بين الشكل والمضمون !

– بلى .. نستطيع ذلك أحيانا .

– اسمع يا ألمندروس ، لا توهم نفسك . ايزنشتاين كان رجل ستالين وهو الذى قلده شخصياً أعلى الأوسمة الرسمية .

قلت لأصد الهجوم : «ولكنه ستالين أيضاً الذى منع عرض «مرعى بيچين» والجزء الثانى من «ايڤان الرهيب» . هل كان بوسع ايزنشتاين وڤيرتوف والآخرين من أمثالهم أن يصنعوا شيئاً ، فى ظل هذه الظروف ، غير ما صنعوه ؟» .

وكانت الإجابة جديرة بسارتر الذى قال إن الإنسان حر دائماً فى أن يذهب إلى السجن : «كان بوسعهم ببساطة ألا يصنعوا هذه الأفلام أو على الأقل– وهنا أعتقد أننا أمام المرح السلافى – ألا يصنعونها بهذه الجودة» .

٥ – أهم أفلام المدرسة السوڤيتية :

- الآنسة والصعلوك ، إخراج ڤلاديمير ماياكوفسكى ، ١٩١٩ .
- الإضراب ، إخراج ايزنشتاين ، ١٩٢٤ .
- المدرعة بوتمكين ، إخراج ايزنشتاين ، ١٩٢٥ .
- الجريدة السينمائية رقم ٢١ ، دزيجا ڤيرتوف ، ١٩٢٥ .
- الأم ، إخراج بودوفكين ، ١٩٢٠ .
- المعطف ، إخراج كوزنتسيف وتروبرج ، ١٩٢٦ .
- أكتوبر ، إخراج ايزنشتاين ، ١٩٢٧ .

- نهاية سان بطرسبرج ، إخراج بودوفكين ، ١٩٢٧ .
- زفنجورا ، إخراج دوفچنكو ، ١٩٢٧ .
- ترسانة ، إخراج دوفچنكو ، ١٩٢٩ .
- الخط العام ، إخراج ايزنشتاين ، ١٩٢٩ .
- رجل الكاميرا ، إخراج دزيجا ڤيرتوف ، ١٩٢٩ .
- بابل الجديدة ، إخراج كوزنتسيف وتروبرج ، ١٩٢٩ .
- الأرض ، إخراج دوفچنكو ، ١٩٣٠ .

هوامش

١ – عن هذا الفيلم انظر العدد رقم ١٠ من مجلة «أرشيف» لناشريها سينماتيك مدينة تولوز ومعهد چن ڤيجو دوبرينيون . فى هذا العدد نجد التقطيع الكامل للفيلم ، وصورا مختارة منه وتعليقا لم ينشر من قبل لليونيد بليوتس .

٢ – ليون موسيناك ، «السينما السوڤيتية» ، جاليمار ، ١٩٢٨ .

٣ – چورچ سادول ، «دزيجا ڤيرتوڤ» ، شان ليبر ، ١٩٧١ .

٤ – ليڤ كولشيف من كتب «السينما السوڤيتية بأقلام صناعها» . الناشرون الفرنسيون المتحدون ، ١٩٦٦ .

٥ – چورچ شارنسول ، بانوراما السينما ، دار كرا ، ١٩٣٠ .

٦ - «الچيورچيات» géorgiques قصيدة ملحمية لڤرچيل مكونة من أربعة أناشيد تصور العلاقة بين الإنسان و طبيعة . (المترجمة)

٧ – انظر دراسات مؤتمر ڤارنا (٢٩ مايو إلى ٢ يونيو ١٩٧٧) ، «أثر السينما السوڤيتية على السينما العالمية » .

٨ – من الممكن عمل دراسة تفصيلية بهذا الخصوص عن الدور المنوط بهيئة الـ MESHRABPOM (أو هيئة المعونة العمالية الدولية) وهى من دور الإنتاج التى قدمت أعمالاً تبدو فى معظمها موجهة لجمهور غربى وحركت مجموعة من البرامين السياسية التى من شأنها توفير موضوعات تثير النضال فى فرنسا وفى ألمانيا على وجه الخصوص .

ثلاث مدارس طليعية "تاريخية"

١٩٢٠ - ١٩٣٦

بارتلمى أمنجويل

كما قلنا آنفاً ، كل تصنيف فى مجال المدارس الجمالية يحوى جانباً اتفاقياً . يصدق ذلك أكثر عندما نتحدث عن المدارس الطليعية . والمدارس الطليعية الثلاث التى يشير إليها هنا بارتلمى أمنجويل يجب أن نعتبرها ثلاث نقاط زمنية فى تقدم السينما نحو السيطرة الكاملة على امكانياتها وإقامة حوار مع الفنون الأخرى وتأكيد وظيفتها الاجتماعية . هذه الحركات الثلاث تتقاطع فى الواقع زمنياً بشكل كبير .

* * *

هل يجب أن نقابل بين كلمتى «مدرسة» و «طليعية» ؟ عندئذ سنقول إن الطليعة تُحدث قطيعة مبدئية ، ثم تشكل – أو لا تشكل – مدرسة ، بينما المدرسة تؤكد وتؤصل لوجود تيار حساسية ما وتجمع بين اتجاهات متشابهة متقاطعة . وبينما تكون الاثنتان فى تناغم مع اللحظة التاريخية الاجتماعية ، فالطليعة تسبق التاريخ ، إذا أمكن أن نقول ذلك ، بينما المدرسة تتبعه . سوف نتناول هنا ما اصطلح على تسميته المدارس الطليعية التاريخية الثلاث فى العشرينيات (وإن كانت هذه التسمية لا تصدق حقاً إلا على الأخيرتين) .

المدرسة الطليعية الأولى : الانطباعية الفرنسية

كان المؤرخون يطلقون عليها فى السابق «المدرسة الطليعية الأولى» وأسماها هنرى لانجلوا «الانطباعية الفرنسية» وهو الاسم الذى يترجم بالضبط اللمسة «الانشطارية» والضوء والتفتت الذى تتميز به صور هذه المدرسة وعنايتها أيضاً بالتصوير فى الهواء الطلق . لقد عنيت الانطباعية بإضفاء «هيبة» فنية على القصص والحبكات الشعبية وفقاً لصيغة قام رينيه كلير بتعريفها (دون أن يطبقها فى أفلامه)

حين يقول : «إن المهمة الرئيسية للمخرج الحالى هى التحايل لتقديم أكبر عدد من التيمات البصرية الخالصة فى إطار سيناريو مصنوع لإرضاء الجميع» . فى أفلام الممثلين الرئيسيين للطليعة الفرنسية أمثال لوى دولوك («حمى» ، ١٩٢١) ومارسيل ليربييه («الدورادو» ، ١٩٢١ ؛ «المال» ، ١٩٢٩) وأبيل جانس («جنون الدكتور توب» ١٩٢٥ ؛ «العجلة» ، ١٩٢١ – ١٩٢٤ ؛ «نابوليون» ، ١٩٢٧) وچان ابشتاين («قلب مخلص» ١٩٢٣ ؛ «سقوط منزل عائلة آشر» ، ١٩٢٧) فى هذه الأفلام كانت جميع المصادر البصرية والإيقاعية للفيلم تُستغل بانتظام وأحياناً بعبقرية حقيقية فى اتجاه ترسيخ ذاتية واضحة (فوتوچينى) وشعرية جمالية و «موسيقى صموتة» . ندد سادول «باحتقار الموضوع واحتقار الجمهور» من قبَل هذه الطليعة الأولى . وسوف يعيب عليها والتربنيامين تقديسها للفن مرة ثانية وتجميلها للواقع بهدف تأمله وتقييد السينما بالمطالبة بوجود تلك «الهالة» و «الوظيفة الطقسية» ، بينما ولدت السينما – بوصفها تقنية إعادة إنتاج (للواقع) – لهدم ذلك كله ، كما يعيب عليها البحث بشكل صوفى عن جمال وحقيقة مثاليين .

كانت الانطباعية بورچوازية دون منازع . ولكن ألا يمكننا أن نلحظ تلك المفارقة المتمثلة فى كونها فى النهاية قد تجاوزت نفسها ، فى اهتمامها (وإن كان جديراً بالاحتقار) بالجمهور ، وصارت خصبة ؟ إن أروع أعمال الطليعة الأولى المتأثرة أيضاً بالتعبيرية الألمانية والمدرسة السوڤيتية ، تفتحت بلاشك فى اليابان مع فيلم «صفحة مجنونة» (١٩٢٦) إخراج تينوسوكى كينوجازا .

شعر وتجريد : المدرسة الطليعية الثانية

إن بعض مشاهد فيلم «العجلة» (١٩٢١) رغم سرديتها ورمزيتها ، تصالح بين المستقبلية والتجريدية الغنائية وتنفتح على الايقاع الخالص .

إن تقاطع البحث التشكيلى المتحقق سلفاً فى حقل التصوير سواء فى التكعيبية أو المستقبلية أو التعبيرية أو الإشعاعية أو الأورفية أو التزامنية أو السيادية ، ولّد فى السينما منذ بداية العشرينيات فى ألمانيا ، «طليعية تصويرية» (منذ ١٩١٤ ، يعد الفرنسى ليوبولد سورڤاچ صاحب هذه التسمية التعس) . واستمر فن التصوير ، الذى أرقه مشروع الانتعاش و «الصيرورة» ، مستخدماً وسائل جديدة . انطلق معظم

رواد الفن التجريدى من العالم المادى الملموس ، وإذا كانوا قد جعلوه أقل قابلية للفهم فإن ذلك لم يكن موقفاً ولم تكن نزوة ولم يكن ميلاً للزخرف الخالص وإنما كان اشتباكاً مع مشكلات محددة يطرحها عليهم الضوء والحجم واللون والمكان والإيقاع والتعبير والتكوين . إن الطليعة الألمانية (ڤيكنج اجلنج مخرج : «اوركسترا أفقية - رأسية» (١٩٢١) و «السيمفونية المائلة» (١٩٢٣) ، وهانز ريختر مخرج «إيقاعات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥» (١٩٢١-١٩٢٦) ووالتر روتمان مخرج «مصنفات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٩٢٣-١٩٢٦) وأوسكار فشنجر مخرج «مقطوعات ٧ و ٨» (١٩٢٦)) شكلت «سيمفونيات» ومؤلفات بصرية ، «قصصاً» أو باليه من الأشكال والخطوط والألوان تارة ، وتحويلات لاتتوقف لنفس الأشكال دون حركة ظاهرة ، تارة أخرى . كانت تصنع صورها فى المعمل اعتماداً على عناصر شكلية بسيطة كما لو كانت تقطع مربعات «موندريان» أو «ما لفتش» ودوائر ومثلثات أو «كندنسكى» أو «كلى» لتعيد تجميعها بشكل متناغم فى حفل لا ينتهى .

فى المقابل ، وحتى عندما يكونون من الفنانين التشكيليين أمثال فرنان ليچيه ومان راى ، فإن الطليعيين الفرنسيين كانوا ينسون التصوير ويصنعون «سينما» ، يأخذون موادهم من العالم الخارجى ، وتظل أفلامهم تصويرية . وعندما يصلون إلى التجريدية فإن ذلك يحدث نتيجة السرعة أو الإبطاء واللمعان وتعدد النسب وتحوير الأشكال ومسافات القرب أو البعد ، باختصار نتيجة تجارب يمكن إرجاعها كلها إلى الإدراك الحسى - الشعورى للواقع المعاصر الجديد الذى هزته وشوهته الآلة والكهرباء . هو تجريد ملموس محسوس . هكذا صورت «چيرمين دولاك» فى محاولتها جعل الموسيقى بصرية فى «إسطوانة ٩٢٧» ، صورت انعكاسات حركة دوران الأسطوانة نفسها . وفى فيلم «أرابسك» صورت كل أنواع النافورات وألعاب الماء . وعناوين هذه الأفلام تفصح عنها : «توليد الضوء» (چان ابشتاين ، ١٩٢٤) ، «توليد الضوء الآلى» (چان جريميون ، ١٩٢٤) ، «خمس دقائق من السينما الخالصة» (١٩٢٤) و «ألعاب الانعكاسات والسرعة» (١٩٢٥) والاثنان من إخراج هنرى شوميت .

فى فيلم «البالية الميكانيكى» (١٩٢٤) حاول فرنان ليچيه بمساعدة «دولى ميرفى» أن «يخلق إيقاع الأشياء المشتركة فى المكان والزمان» وأن «يقدمها فى جمالها التشكيلى» وأن «يكشف عن شخصية الجزء» : إيقاع وجمال وشخصية غير متوقعين حيث يتعلق ذلك بالأوانى وأغطية الأوانى والأباريق والزجاجات والسلال والأقدام الآدمية .

ولكن ألم يكن برنامج الطليعة هو «اكتشاف» الواقع وليس تقديمه أو محاكاته ؟ إن أفضل ما فى فيلم « الباليه الميكانيكى» رغم ذلك هو استدعاؤه الجسد الإنسانى (ذلك المسرح المبهر الغامض من الأفواه والجفون) وحضوره الغريب المزعج يعطى الفيلم كله مذاقه الحقيقى وهو مذاق «الدادائية» (وسوف يؤثر هذا الفيلم على مشهد «السلم» فى فيلم«المدرعة بوتمكين» لايزنشتاين) .

كانت حياة الدادائية قصيرة (من ١٩١٦ حتى ١٩٢٣ تقريباً) . وكانت رافضة السياسة (و«الحضارة») كما هى متمردة فى الفن ، ومارست اللا التناسق والعبث واللامعقول لتصبح «فراغ المعنى المطلق» . لقد غذت الصدفة – التى تفتح على اللاوعى – والتعبير التلقائى ، ومنحت نفسها للابتكار الدائم فى الفوضى والبهجة والحيوية المدهشة . يقول بيكابيا فيما يتعلق بفيلم «استراحة» (١٩٢٤) الذى أخرجه مع رينيه كلير : «لايؤمن فيلم «استراحة» بشئ كبير ، ربما يؤمن بلذة الحياة ، لذة الابتكار ولا يحترم شيئاً فيما عدا الرغبة فى الانطلاق فى الضحك» . كان من الممكن اتهام لعبة الدادا الكبرى بالانتقائية والاعتباطية وعدم الاضرار . ذلك أننا ننسى عادة أنه فى برلين وفى مدينة كولونيا ، عند التقاء الدادا والتعبيرية ، كانت الدادا ثورية على المستوى السياسى مع چورچ جروز ، أوتو ديكس ، ماكس ارنست ، هانز أرب ، راؤل هاوسمان وچون هارتفيلد (والأخيران اخترعا الفوتو مونتاچ) .

لقد سجلت الدادا حالة التحلل التى كان عليها المجتمع البورچوازى عقب الحرب العالمية الأولى وأضافت إليها ، بوصفها تعنى بالصادم والشاذ جمالياً وحتى بالمنفر والفاحش . كانت المستقبلية تؤله الآلة وكانت التعبيرية تدينها ، أما الدادا فكانت تصنع آلات مزيفة مستعارة كان من المفترض أن تلخص بشكل ساخر كيفية عمل الإنسان – الفرد الداخلى . أما أصحاب «الصناعة الجاهزة» (Ready-Made) فقد ولدوا من رغبة استفزازية فى تحويل أى شىء إلى قطعة فنية جديرة بالإعجاب ، حتى يجبروا الثقافة السائدة على الاعتراف بأن القيم الجمالية ليست سوى تقاليد وأعراف خالصة .

إن الأفلام الدادية ، حتى وإن تفوق فيها منطق التسلية على روح التمرد ، أكثر عدداً مما نعتقد ، وربما أكثر عدداً من الأفلام السوريالية . بالإضافة إلى فيلم «استراحة» (١٩٢٤) – وهو أكثرهم حياة ، وفيلم Vor mi Hags puck لهانز ريختر (١٩٢٨) – يُحسب لمان راى فيلماه «التعقل» (١٩٢٣) و«إيماك بكيا» (١٩٢٦) ، ولمارسيل دوشان فيلمه "Anémic Cinéma" (١٩٢٦) وفيه تتبدل مواقع الحروف

الأولى فى الكلمات ، المكتوبة بشكل حلزونى ، وتبدو مثل ألعاب تلاميذ المدارس بينما تثير أبسط «حركة دوران » إيحاءً شبقياً مذهلاً . كما يُحسب لهانز ريختر فيلمه «دراسة فيلم» (١٩٢٦) حيث تذكرنا مشاهد العيون بفيلم «الباليه الميكانيكى» . أما فيلم «عبور سجرادا العظمى» (إخراج أدريان برونل - ١٩٢٤) فيعد فيلماً ضد السينما التسجيلية تتراكم فيه التفاصيل الحمقاء والرسوم التى لا فائدة لها والخرائط المغلوطة والتفاهات كلها . فى فيلم «الميزانية النموذجية» (١٩٢٥) ، يتناول برونل الأحداث الجارية بنفس السخرية الكاسحة .

إن السوريالية موجودة بلاشك فى الطليعة الثانية . ولقد فسر شعار «أندريه بروتون» ، «على الشعر أن يصحبنا إلى مكان ما» القطيعة الموجودة بين الدادائية والسوريالية . وباستثناء «كلب أندلسى» (١٩٢٨) و «العصر الذهبى» (١٩٣٠) للويس بونويل وسلفادور دالى ، نستطيع أن نناقش سوريالية الأفلام التى تعلن انتماءها للمدرسة .

على النقيض مما يبدو ، يجب البحث عن السينما السوريالية «الحقيقية» فى الأفلام التى أحبها السورياليون (وهى أفلام تنتمى عادة للسينما التجارية أكثر مما تنتمى للسينما المستقلة) والتى نحبها مثلهم . يلتقى فى هذه الأفلام الشبقى والعجائبى وعالم الحلم والمصادفة الموضوعية والحب المجنون أكثر مما تلتقى الكتابة الآلية الاوتوماتيكية وحيرة أو تداخل نظامى الصحو والحلم بشكل قوى ، والرعدة التى نستشعرها عند حافة اللامعقول . (لاشك أن چان ڤيجو وأحياناً بونويل كانا حاضرين) .

فى نهاية العشرينيات ونهاية السينما الصامتة ، ومع محاولات شارل دكوكلير وهنرى ستورك فى بلچيكا ، وڤيجو والإخوة بريڤير فى فرنسا ، وروبير فلورى وآخرين فى هوليوود ، عادت الدادائية والسوريالية إلى القصة والرسالة المفصلة ، متفوقة على نفسها فى السرد بأسلوب جديد ، السرد المتشظى المتأخر النبر ، المفتت والموحى بشكل وحشى . وبالتوازى مع ذلك ، تخلى هانز ريختر عن التجريد لكى ينقل ويوضح الشريان الثورى للدادائية الألمانية فى السينما .

الطليعة الثالثة :

بداية من سنة ١٩٢٧ ، بدأت العودة للعالم الملموس بشكل قوى ، وهو ما اقترح چورچ سادول تسميته «بالطليعة الثالثة» . ولم تكن هذه الطليعة تسجيلية فقط . لكن عام ١٩٢٧ ليس سوى تاريخ ومؤشر . ففى رائعة كيرسانوف «منيل مونتان

Ménilmontont» (١٩٢٥) التى لم تزل تنتمى للانطباعية وتحوى ملامح «السينما الخالصة» كما فى فيلم «سُحُب الخريف» (١٩٢٧) والتى تظل متأثرة بالشعبوية (ولكنها هنا أفضل من أى فيلم آخر تقدم الميلودراما بوصفها مأساة الفقراء) ، نستطيع أن نقول إن واقعية الأماكن (ديكورات واقعية) هى واقعية اثنوجرافية (نسبة إلى علم خصائص الشعوب) . فالبطلة تشعر بديناميكية المدينة كأنها عدوان لايقاوم . ابتكر كيرسانوف شوارع سهلة التحريك ، وتداخلات فى الحركات ، وأشكال الطباعة الفوقية Suzimpression فى فيلم «صاحب الكاميرا» (١٩٢٩) لكنه يعتبرها سلبية . وهكذا ، بعيداً عن الانطباعية وعن «الموضوعية الجديدة» الألمانية المقبلة ، تستقر الواقعية الشعرية الفرنسية التى ظهرت فى الثلاثينيات فى فرنسا . لم يعرف مستقبل السينما سوى القليل من الحواجز القاطعة وقانونها هو قانون الأوانى المستطرقة .

من خلال أعمال الطليعة الثانية ، استطعنا أن نرى بشكل رائع ارهاصات الانتقال من اللاتمثيلى non-figuratif إلى التمثيلى figuratif الصارخ ، ومن المتخيل إلى الواقعى الأكثر وضوحاً . تبدأ الأفلام الإعلانية لچوليوس بنشوير على سبيل المثال ، مثل أعمال روتمان (وغالباً ما كان مشاركاً فى كتابتها) وتنتهى ، دون أى قطع جمالى ودون أية محاولة لصدم توقع المتفرج ، بصور زخرفية بالتحديد لاطارات سيارات وأجهزة راديو وزجاجات مشروبات روحية . كان أبولينير يرى ، منذ عام ١٩١٢ ، أن الاعلان – مطبوعات دعاية ، ملصقات ، نشرات أو شعارات – مادة مثالية للشعر الحديث . كما أعتمدت أفلام چان بانلوڤيه العلمية المنهج الواقعى وكان «بانلوڤيه» ينادى «بالسينما المطلقة» فى نحو ١٩٣٠ ، بينما استطاع السورياليون التحقق من واحدة من فرضياتهم الأكثر تشدداً وهى حضور العجائبى فى الواقع .

وسنجد محاولات بانلوڤيه تركيب «السينما الخالصة» والتحقيق التسجيلى معاً عند چوريس إيڤانز ، ففى فيلم «مطر» (١٩٢٩) محاولة لتقديم مغامرة مدينة تحت الأمطار وهى مغامرة يتم رصدها سوسيولوچياً بالعدسة المبكرة (فوتوچينى) . ويتدخل البعد الجماعى فى العلاقة وفى الحوار بين الفرد الواحد والموضوع . من الجمال «الخالص»، «المطلق» ومن «الموسيقى البصرية» ، يتحول الجمال من جديد إلى جمال الواقع الإنسانى ، والأشياء التى يصنعها البشر ، جمال الحدث الملموس الذى يعيشه بشر حقيقيون .

فى عـام ١٩٢٧ ، أطلق روتمان ، بناءً على فكرة لكارل مـاير ، صـيـغـة الفـيلم السيـمفونى مع عرض فيلم «برلين سيـمفونية مدينة كبيرة» (ولكن فى إحدى كراسات بوهاوس ، نشر موهولى – ناجى مشروع فيلم «ديناميكية المدينة الكبيرة» عام ١٩٢٥) . وبدون أن نعود إلى العشرات ، زمن الدير Abbaye والاجماعية[٢] ، يتحتم علينا أن نذكر بأنه فى عام ١٩٢٦ قدم چون دوس پاسـوس فى فيلم «انتـقال مـانهاتن» أسلوبه المتأثر بڤيرتوف ، وفى عـام ١٩٢٩ قدم ألفـريد دوبلان أسلوبه الخاص فى فـيلم «برلين ميدان الكسندر» . ومنذ ١٩٢٦ احـتـفل كل من كـڤالكنتى فى فيلمه – «ليست سـوى ساعات» – وميـخائيل كـوفمان (أخو ومدير تصوير ڤيرتوڤ) فى فيلمه – «مـوسكو» – الأول بأربع وعشـرين سـاعـة من الحياة فى پاريس والثانى بأربع وعشرين سـاعة من الحياة فى مـوسكو (ثم يأتى فيلم «صـاحب الكاميـرا» عـام ١٩٢٩) . فى هذه الأفلام ، التى انتُقِدَ فيـها خطأً «هوس الكتـالوج» ، لا تعتـمـد «الاجمـاعيـة» على تواشج مصـائر متعددة وتزامنها بقدر ما تعتمد على تلاحق التيمات . تفترض هذه البنية وتدعم التعميم : الوجـبة هى كل النـاس فى مواجهة الطعام ، المصنع هو كل العمـال ، والحفل الراقص هو كل الراقصين ، ومحطة القطار هى كل المسـافرين . هكذا يتفوق شكل النشـاط على الذين يقومون به ولكن هؤلاء هم الذين يؤخذون فى الاعتبار .

لقد غذت صـيغة الفيلم السيـمفونى نوعين (أو فرعين) همـا فيلم العواصم وفيلم الأشـياء العـملاقة . وقد كتب والتربنيامين : «فى قلب هـذا العالم الذاخر بالأشياء (وهو عالم الطليعة الثالثة) تقع أكثر هذه الأشياء إثارة للخيال ، پاريس نفسها» .

أفلام العواصم مثل : «حى مينيل مونتان»[٣] (إخراج كيرسانوف عام ١٩٢٥) ، «باريس – لندن» (إخـراج چان أروا عـام ١٩٢٧) ، «حـديقـة لوكسـمـبـورج» (إخـراج مـانوس فـرانكن عام ١٩٢٧) ، «الشـانزليـزيه» (إخـراج چان لو عـام ١٩٢٨) «المنطقـة» (إخراج چورچ لاكومب عام ١٩٢٨) ، «صور من أوستند»[٤] (إخراج هنرى ستورك عام ١٩٢٩) ، «فيمـا يخص نيس» (چان ڤيجو عام ١٩٢٩) ، «انطبـاعات عن ميناء مـارسيليا القديم» (إخـراج موهولى – ناجى عام ١٩٢٩) «ساوپاولو ، سيـمفونية عاصمـة» (إخراج ألبـرتو كرمـانى عام ١٩٢٩) ، «مونبـارناس وليلة كـهربائية» (إخراج أوچين ديلو عام ١٩٢٩) ، «مـدينة التنـاقـضــات» (إخـراج إرڤنـج براوننج عــام ١٩٣١) ، «الصـبـاح فى برونكس» (إخراج چى ليدا عام ١٩٣١) .

أفلام الأشياء العملاقة مثل : «الجسر» (إخراج چوريس إيڤانز عام ١٩٢٨) ، «البرج» (إخراج رينيه كلير عام ١٩٢٨) ، Turksib (إخراج ڤيكتور تورين عام ١٩٢٩) ، «حراس الفنار» (إخراج جريهيون/ فيدير عام ١٩٢٩) ، «Zuiderzee» (إخـراج چوريس إيڤـانز عـام ٢٩-١٩٣٣) ، «Douro Faino fluvial» ، (إخراج مانويل دى أوليڤيرا عام ١٩٣١) .

ثم يتأكد وجود الإنسان الذى يتفوق نهائياً على الأشياء - الأمر الذى كان خفياً فى هاتين الحركتين - وذلك فى الحركة الثالثة التى تتميز ، وفقاً *للتعبير الرائع الذى* استخدمه فريدى بواش ، بتفتح الحدث الاجتماعى . وسواء أكانت شعرية أو سياسية فإن الشهادة التى أدلى بها هؤلاء المخرجون كانت تتطلع إلى الجماعى والطبقى والكونى ، من خلال أمطار غزيرة («مطر» لايڤانز) ، كرنڤال (فيما يخص نيس) ، حادث فى الطريق ("Uberfall" لايرنو متزنر) ، سباق خيول («سيمفونية السبق» لريختر) ، قراءة الجريدة اليومية («شعوذة درهمين» لريختر) أو الاستغلال والبؤس («تضخم» لريختر ، "Borinage" لستورك وإيڤانز ، «أرض بلا خبز» لبونويل) . وتؤكد أفلام «رجال يوم الأحد» (بيلى وايلدر ، سيودماك ، زينمان ، أولمر ، عام ١٩٢٩) «نوچان» و «*النورانو يوم الأحد*» (كارنيه ، ١٩٢٩) «*حسناء على الشاطئ*» (ستورك ، ١٩٣٠) تؤكد حرفياً مقولة سارتر الشهيرة فى رواية «الغثيان» : «كان حدث اجتماعى رائع يحتضر : كأنه نهاية يوم الأحد » . وهناك عدد آخر من الأفلام حاولت تحقيق هذه المقولة فى أيام الأسبوع الأخرى ، مثلما هو الحال فى رائعة ريختر «كل يوم» (١٩٢٩) وهو فيلم ينتقد نظام الحياة الروتينية (ركوب المترو - الذهاب إلى العمل - النوم) بسخرية لاذعة ولكن رائعة وبأسلوب وامض (يقوم هنا على مونتاچ شديد القصر) سريع وتكرارى كنوع من السينما الخاصة التى ستأتى فيما بعد وأطلق عليها Undergzound(٥) .

إنه استحواذ غنائى ، مبهج تارة وممزق تارة أخرى ، *للمدينة التى يجب أن تؤول* إلى الذين شيدوها ، والذين يشيدونها . لقد زرعت التعبيرية «فيلم الشارع» ، وإحساس *الشفقة الناتج عن الضياع* ، و « *التذوق المرعب الجذاب للبؤس والشقاء*» (ماك أورلان). ثم جاءت الطليعة الثالثة لتبدد ذلك الضباب المشوه وتنظف المدينة من أساطيرها وخيالاتها . «التعبيرية لاترى ، إنما تمتلك رؤى» . (كازمير إشميد) . فى نهاية عصر الفيلم الصامت جاءت الطليعة لترى . من «شارع بلا بهجة» و «أسفلت»

إلى أعمال مثل "Douozo" أو «الميناء القديم» (وحتى فيلم «اتلانت»[٦]) نستطيع أن نقول إن ثمة انقلاب شبه چيولوچي قد حدث : فقد خرجت «حياة البؤساء» إلى النور ، وطفا الكامن تحت الأرض إلى السطح ، وأصبح البؤس والاستغلال والخروج على الشرع أمراً فاضحاً بعدما كان مبهراً . كان هذا إيذاناً بموت «هالة الإبهار» .

هناك ملمح مسيطر من ملامح الطليعة الثالثة هو اهتمامها المحموم بالآلة والبناء والميكنة لكن مهما كانت الآلة جميلة فإنها يجب أن تؤدى خدمة بدلاً من أن تكون موضوعاً للتأمل ، وهذا أحد دروس ماياكوفسكى الكثيرة : «لا نتغنى بالآلة وإنما نطوعها لخير البشرية» . وهناك خاصية أخرى ثابتة من خصائص الطليعية هى ميلها للسلاسل ، فالسلسلة تؤدى إلى تكوين كتالوج وإجراء التصنيفات . وقد امتدح بنيامين المصور «أتچيه»[٧] لأنه استطاع منذ بداية القرن أن يصور مجموعة عن قوالب الأحذية، والأفنية «التى تصطف فيها صباح مساء عربات اليد» ، و «الموائد التى لم يتم رفعها بعد تناول الطعام وأوانى الطهى التى لم ترُص ، كما توجد مئات الآلاف منها كل ساعة» . وقد صور أوجست ساندر[٨] الحِرَف ، وحالات الإنسان أكثر مما صور الأفراد أنفسهم ، و «الطبائع» الاجتماعية ، والطبقات والمراتب الاجتماعية . إنها مهمة عالم اجتماع أو مؤرخ مثلما هى مهمة فنان ، يقول عنها ألفريد دوبلن إنها «تصوير فوتوغرافى مقارن» ، تماثلاً معَ «التشريح المقارن» . هكذا أصبح الجماعى مرئياً .

وبنفس روح «برلين ، سيمفونية مدينة كبيرة» ، صور روتمان فيلم «لحن العالم» والفيلم الناطق التالى «عطلة نهاية الأسبوع» («سينما مسموعة» بدون صور) . وقد تحمس پول موران[٩] وكتب يقول : «إن أول من واتته فكرة تصنيف الموتيفات الجغرافية لا بالبلاد ولا بالألوان وإنما بالموضوعات الإنسانية العظمى ، لفنان عبقرى .» لقد امتلأ فيلم «أكتوبر» كما امتلأت جميع أفلام ڤيرتوف و «الباليه الميكانيكى» ولوحات فرنان ليچيه بالأشياء وبالحركة المتكررة المتماثلة . هل هو برهان شعرى – وظائفى للعقلانية الصناعية ، أم هو تكريم لإنتاجية العمل الفنى والكتاب والجريدة وقطعة الأثاث والوحدة السكنية ، أم صورة للتعدد وللوحدة الإنسانية ، أم هو تضاعف الأشياء ، والسعادة ، كما تتضاعف فى الإنجيل الأسماك والخبز ؟ سوف يتم الربط بين هذه الهموم وهموم البوهاوس الذى كان نموذجاً يحتذى وأثر على الموضوعية الألمانية الجديدة بشكل

خاص . عندئذ يصل الحسى التسجيلى أيضاً إلى الرواية : إيريك ماريا رومارك (صاحب «لاشىء جديد فى الغرب») ودبلن وهانز فالادا وبيير هامپ ودوس پاسوس وڤلاديمير پوزنر ، كل هؤلاء كتاب - محققون صحفيون .

استغرقت الطليعة الثالثة بضع سنوات قبلما تبلغ الولايات المتحدة الأمريكية ، وكان الاحباط العام يكتسح كل شىء . على النقيض من الفرنسيين الذين فرقهم تتويج الفيلم الناطق ، انتظم السينمائيون الأمريكيون فى جماعات نشطة شديدة الاهتمام بالسياسة . كانت هذه السينما مستقلة أكثر منها تجريبية . صور إيڤانز لشركة «هيستورى توداى» (التاريخ اليوم) التى انشئت عام ١٩٣٦ فيلم «أرض أسپانيا» وصور فى الصين « ٤٠٠ مليون» ، وأخرج كل من إليا كازان ورالف شتينر لشركة «نايكينو» التى تأسست عام ١٩٣٤ فيلم «فطير فى السماء» ؛ وجمعت شركة «فرونتير فيلم» (١٩٣٦) ليو هرڤيتز وپول ستراند وچون هوارد لوسون ورالف شتيز وجى ليدا وهربرت كلاين ، وأنتجت فيما أنتجت «قلب أسپانيا» و «الصين ترد الهجوم» . وقد عمل معظم هؤلاء السينمائيين الطليعيين ، على إثر لونتز ، ثم انضم إليهم فلاهرتى ، فى إطار الـ New Deal (الاتفاقية الجديدة) ووفقاً لروحها .

ملحق بمقال "ثلاث مدارس طليعية"

قائمة بأهم أفلام الطليعة الأولى : الانطباعية الفرنسية (٢١-١٩٢٧) :

- «حمى» إخراج لوى دولوك ، ١٩٢١ .
- «الدورادو» إخراج مارسيل ليربيبه ، ١٩٢١ .
- «المال» إخراج مارسيل ليربيبه ، ١٩٢٩ .
- «جنون دكتور توب» إخراج أبيل جانس ، ١٩١٥ .
- «العجلة» إخراج أبيل جانس ، ١٩٢١-١٩٢٤ .
- «نابوليون» إخراج أبيل جانس ، ١٩٢٧ .
- «قلب مخلص» إخراج چان ابشتاين ، ١٩٢٣ .
- «سقوط منزل عائلة آشر» إخراج چان ابشتاين ، ١٩٢٧ .

قائمة بأهم أفلام الطليعة الثانية :

- أفلام المخرجين الألمان ڤايكنج اجلنج ، هانز ريختر ، والتر روتمان ، أوسكار فشنجر .
- أفلام المخرجين الفرنسيين چيرمين دولاك ، چان ابشتاين ، چان جريميون ، هنرى شوميت .
- « الباليه الميكانيكى» ، إخراج فرنان ليچيه ، ١٩٢٤ .
- «استراحة» إخراج رينيه كلير ، ١٩٢٤ .
- «العودة إلى العقل» ، إخراج مان راى ، ١٩٢٣ .
- "Anémic Cinéma" ، إخراج مارسيل دوشون ، ١٩٢٦ .
- «كلب اندلسى» ، إخراج لوى بونويل ، ١٩٢٨ .
- «العصر الذهبى» ، إخراج لوى بونويل ، ١٩٣٠ .

قائمة بأهم أفلام الطليعة الثالثة (١٩٢٧) :

- «حى منيل مونتان» ، إخراج كيرسانوف ، ١٩٢٥ .
- «ضباب الخريف» ، إخراج كيرسانوف ، ١٩٢٧ .
- «صاحب الكاميرا» ، إخراج دزيجا ڤيرتوڤ ، ١٩٢٩ .
- «برلين ، سيمفونية مدينة كبيرة» ، والترروتمان ، ١٩٢٧ .
- «ليس سوى بضع ساعات» ، إخراج البرتو كڤالكنتى ، ١٩٢٦ .
- «موسكو» ، إخراج ميخائيل كوفمان ، ١٩٢٦ .
- «صور من أوستند» ، إخراج هنرى ستورك ، ١٩٢٩ .
- «بخصوص مدينة نيس» ، إخراج چان ڤيجو ، ١٩٢٩ .
- «الجسر» ، إخراج چوريس إيڤانز ، ١٩٢٨ .
- «حراس الفنار» ، إخراج چان جرريجيون وچاك فيدير ، ١٩٢٩ .
- «Duoro Faina fluvial» ، إخراج مانويل دوأوليڤييرا ، ١٩٣١ .
- «أرض بلا خبز» ، إخراج لوى بونويل ، ١٩٣٢ .
- «رجال يوم الأحد» ، إخراج وايلدر ، سيودماك ، زينمان ، أولمر ، ١٩٢٩ .
- «نوچان ، الدورادو يوم الأحد» ، إخراج كارنيه ، ١٩٢٩ .
- «كل يوم» ، إخراج هانز ريختر ، ١٩٢٩ .

هوامش

١ – الأورفية Orphisme اسم أطلقه الشاعر الفرنسي أبولينير عام ١٩١٢ على نوع من التكعيبية التى مثلها الرسام «دلونى» Delaunay باعتنائه بالضوء واللـون . أما التزامنية Simultanéisme فهى طريقة في سرد الأحداث التى تقع فى أماكن مختلفة بلا رابط بينها . (المترجمة) .

٢ – الإجماعية Unanimisme مدرسة أدبية فى القرن العشرين تقوم على أن واجب الفنان المبتكر أن يعبر عن الحياة الجماعية ، ومن ممثلى هذه الجماعة بول رومان فى فرنسا ودوسى باسوس فى الولايات المتحدة . (المترجمة)

٣ – Ménilmontant حى يقع شرق باريس فى المنطقة العشرين . (المترجمة)

٤ – Ostende مدينة بلچيكية تقع على شاطئ بحر الشمال وبها ميناء . (المترجمة)

٥ – Cinéma Undezgzound ، صفة بعض الأفلام التجريبية المنتجة فى الولايات المتحدة خارج الدوائر التجارية العادية . (المترجمة)

٦ – Atalante بطلة أسطورية يونانية اشتهرت بخفة حركتها وسرعتها . (المترجمة)

٧ – أتچيه Eugène Atget مصور فوتوغرافى فرنسى (١٨٥٦ – ١٩٢٧) . (المترجمة)

٨ – أوجست ساندر August Sander مصور فوتوغرافى ألمانى (١٨٧٦ – ١٩٦٤) . (المترجمة)

٩ – بول موران Poul morand كاتب فرنسى (١٨٨٨ – ١٩٧٦) ورحالة كبير ، اهتم بوصف الحياة الاجتماعية الحديثة وكان عضواً بالأكاديمية الفرنسية . (المترجمة)



التعبيرية الألمانية : ١٩١٨ - ١٩٢٦

بارتلمى أمنجويل

ليست السينما التعبيرية سوى شكلاً من أشكال حركة جمالية أكثر اتساعاً كانت بين عامى ١٩٠٧ و ١٩٢٦ تخص فنوناً كثيرة . إن التعبيرية تقع على طرفى نقيض من الطبيعية Naturalisme وجماليات مشابهة الواقع ، وهى وثيقة الصلة بالحرب العالمية الأولى ، سواء تنبأت بها أو عكست فجيعة ألمانيا فى عهد جمهورية ڤيمار (كما فعلت السينما التعبيرية) . وإذا كان عدد الأفلام التعبيرية الخالصة محدوداً ، فإن المدرسة التعبيرية غذت السينما اللاحقة بعمق ، سواء الألمانية أو الأمريكية وحتى السوڤيتية والفرنسية .

* * *

يميز المؤرخون ثلاث فترات فى سينما جمهورية ڤيمار : «صدمة الحرية» (١٩١٨ - ١٩٢٤) ، «السنوات الذهبية» للاستقرار (١٩٢٤ - ١٩٢٩) ، «الأزمة الكبرى» (١٩٢٩ - ١٩٣٣) . والفترة الأولى وحدها هى التى تهمنا هنا ، وهى فترة التعبيرية . فى ديسمبر ١٩١٨ ، تم قمع الثورة (السپارتكيون[1] والسوڤييت) . وفى يناير ١٩١٩ ، تم اغتيال كارل ليبنخت وروزا لوكسمبورج . دخلت البلاد عصر العنف والفوضى وأفلت الأغتيال السياسى من العقاب ، ووقف من خاب أملهم فى السلام من الملكيين والقوميين و«فرق المتطوعين» ، ضد معاهدة ڤرساى وضد الجمهورية وضد حكومة الاشتراكيين . وغذى احتلال الفرنسيين «للسار والروهر» روح القتال وعم البؤس وامتلأت الشوارع بالمشوهين والمعوقين والمتسولين والباعة المتجولين والمتعطلين والعاهرات . وبلغ التضخم مبلغاً هائلاً حتى أن طابع البريد كان يباع بملايين الماركات . وتغذى «الأثرياء الجدد» على التجارة والسوق السوداء ، وخشى الأرستقراطيون والبورجوازية العليا والمتوسطة والصغيرة من الشيوعية ، وكانت الديمقراطية تصيبهم بالقلق . كانوا يحلمون بالإصلاح

ويتوهمون أو يتمنون ظهور رجل قوى ، قائد أو «فيوهرر» ، دون أن يخلو ذلك من متناقضات أصيلة . فى هذا المناخ عادت التعبيرية عودة حماسية قوية ، وصلت إلى السينما فى النهاية .

حركة متعددة الأشكال من ١٩٠٧ إلى ١٩٢٦

بين نحو عامى ١٩٠٧ و ١٩٢٦ ، كانت التعبيرية بلاشك أكثر الحركات الطليعية جذرية من بين الحركات التى ولدت خلال العقد الأول من القرن العشرين ، وألهمت فنون التصوير والأدب والمسرح والموسيقى والعمارة وفى وقت لاحق (مع عرض فيلم «عيادة الدكتور كاليجارى» ، ١٩١٩) السينما . تتميز هذه الحركة باستنزاف عدائى للتعبير ، و «بتعصب للتعبير الذاتى» ، يُتَرجمان مبدئياً من خلال تشويه و «تعذيب الشكل» ، ومن خلال اعتباطية اللون فى التصوير . تُعرف التعبيرية أساساً فى علاقتها بالحرب العظمى (١٩١٤ - ١٩١٨) فقد كانت تشعر بدُنوها وتخشاها ، وعندما وقعت شهيدة لهذه الحرب (من الموضوعات التعبيرية المتكررة آلام المسيح وعذاب الصليب) ، أدانتها ولفظت المجتمع البورجوازى الذى سمح بقيامها . ولقد سيطرت عليها فكرة الموت وجمعت بين التمرد والتصوف ، بين اليوتوبيا واليأس .

ماهى الملامح الكبرى المشتركة فى مجمل هذه «المدرسة» ؟ رفض الانطباعية وإدانتها بوصفها أسلوباً سلبياً ساكناً ، رفض المستقبلية شديدة السطحية والتفاؤل ، رفض علم النفس ، النزوع إلى الذاتية المفرطة التى تحاول السيطرة على قلقها المحض ورفضها العالم عن طريق إعادة صنعه وتفكيكه وإخضاعه لرؤيتها الخاصة . لقد اكتسب التمرد التعبيرى شكل «ميتافيزيقا الإرادة» (على حد تعبير رودلف كورتز) وأصبح الواقع هلوسة ، يختلط فيه العضوى (الحى) وغير العضوى ويتعاركان . تبدو الأشياء الجامدة حية بشكل مقلق بينما يثبت الأحياء فى أماكنهم ويتحللون ، كما يقول ڤان جوخ «الكائن يغفو» .

خصائصها الجمالية

ليست بنا حاجة لأن نذكّر إذن بأن التعبيرية تقع على النقيض من الطبيعية ومن جماليات مشابهة الواقع . وسيقول أحد منظريها ، كازيمير إشميد ، فى صياغة شهيرة إلى الآن : «التعبيرية لاترى إنما لديها رؤى ، لا تصف وإنما تحيا ، لا تعيد إنتاج شيء وإنما تشكل ، لا تأخذ وإنما تبحث» . بالنسبة للفنان التعبيرى يكتسى كل شيء ، وكل شكل ، طاقة ما ويكشف عنها (يكتب رودلف كروتز : «تصرخ قوة الأشياء الدينامية برغبتها فى أن تُخلَق») . يجب أن تنتظم اللوحة (اللقطة فى السينما والمشهد فى المسرح) فى مجال قوى ما ، أن تتحول إلى موضع صراعات تشكيلية . وقد كتب ڤان جوخ (أحد أوائل الفنانين التعبيريين الأوروبيين) : «فى تصويرى للمقهى ، حاولت أن أعبر عن أن المقهى مكان من الممكن أن يجن فيه المرء ويرتكب الجرائم» . ويسعى الفنان جاهداً للتعبير عن ذلك بالرسم واللون معاً : «تعبر هذه التقابلات اللونية عن جو الأحياء البائسة الملتهب وعن معاناة شاحبة . إنها تعبر عن الظلمات التى تتسلط على كائن يغفو» .

يؤكد ڤان جوخ الرسام المصور على اللون ، ويؤكد المنظّر كورتز على «الخطوط» : «الخط المستقيم يدفع الشعور فى اتجاه مغاير مقارنة بالخط المائل ، والخطوط المقوسة المذهلة تثير توافقات روحية مختلفة تماماً عما تثيره الخطوط المنسابة بتناغم» . وهو ما يؤكده الفيلسوف المهتم بعلم الجمال «ولهلم رونجر» (١٨٨١-١٩٦٥) : «عندما يحركنا دافع داخلى قوى لانستطيع التعبير عنه إلا على الورق ، تتخذ الخربشات هيئة مختلفة تماماً عن الخط المستدير . يركض القلم عنيفاً وبدلاً من الانحناءات الجميلة العضوية ، يظهر خط قاس حاد الزوايا متقطع دائماً ومعبر بقوة» . هكذا يحدد الشكل موقف وتلقى المتفرج .

إن التعبيرية هى نتاج فترة أزمة عميقة ، روحية ومادية معاً ، وكثيراً ما تعبر عن شخصية غير ناضجة ، يرعبها المجتمع ويصيبها الزمن وفترات الانتقال بالهلع ، تؤمن بأن «لاشئ عدا فترة ما قبل المولد موثوق فيه» . وفى صراعات الأجيال التى تقض مضجعها (أراد الآباء الحرب ولم يصنعوها) : «يظل الأبناء أبناء إلى الأبد» .

تيمات السينما التعبيرية

ما الذى آلت إليه التعبيرية عندما دخلت فى فترة متـأخرة ، الاسـتـوديوهـات ؟ كما كان متوقعاً (فالسينما «أيضا» صناعة) أصابها الفقر وأصبحت مبتذلة مشتتة ضامرة واكتفت بالأشكال والمضامين التى استثمرتها الشاشة من قبل . أما أن ندعى كما يفعل البعض ، أن التعبيرية تتلاشى فى السينما وأن السينما التعبيرية الألمانية لم توجد قط ، فذلك تحريض مجانى . لقد استخدمت التعبيرية استعارات – أو تنازلات – مأخوذة من الرومانسية السوداء (هوفمان ، هانز هينزايورز) والرواية «القوطية» (برام ستوكر ، شيريدان لوفانو) والعجائبية (ادجار آلان پو ، لودڤيج تيك ، شاميسو) والقصة البوليسية والمغامرة الغرائبية . ولقد انحدرت إلى الزخرفية وانحطت إلى أقصى حد ، غير أنها (بوصفها رؤية ومذهباً جمالياً) ظلت حاضرة ، بنسب متباينة أيما تباين ، فى عدد من الأفلام الألمانية فى بدايات العشرينيات . ولكن يظل تحديد الأفلام التعبيرية «الحقيقية» ، الأقرب إلى التعبيرية «الأصيلة» ، فى ظل هذه الظروف ، مسألة ذاتية ، حيث يختار كل متفرج أفلامه التعبيرية .

يشترك المذهب التعبيرى والسينما التعبيرية (ولندرج فيها الـ Kammerspiel) فى عدد من التيمات الشكلية والأيديولوچية المتواترة ، سنحتفظ من بين أكثرها تكراراً بالتيمات التالية :

١ – **المدينة والشارع** – الغابة ، تعشيقات كالتيه تتداخل فى تكوينات مشتقة من التكعيبية : واجهات ، أسطح ، شوارع ، منازل ، شرفات ، فى جو يشوبه الخطر والانبهار المضطرب والشعور بالإقصاء : «عيادة الدكتور كاليجارى» (١٩١٩) و«راسكولينكوف» (١٩٢٣) إخراج روبرت ڤين ، «الجوليم – المسخ» (١٩٢٠) إخراج پول ڤجنر وكارل بويز ، «الأنوار الثلاثة» (١٩٢١) و«متروبوليس» (١٩٢٦) إخراج فريتز لانج ، «شبح» (١٩٢٢) و«فاوست» (١٩٢٦) إخراج مرناو ، «الكنز» (١٩٢٣) إخراج پابست «عيادة الصور الشمعية» (١٩٢٤) إخراج پول لينى .

٢ – **الرجل الآلى ، الدمية** . صور المخرجون استلاب الفرد بواسطة الإنسان الآلى (كما فى فيلم متروپوليس) ، والإنسان الذى يسير أثناء النوم (كاليجارى) ، و«المسخ» (إخراج أوتو ريبر عام ١٩١٦) ، والمهرج والإمّعة والفزاعة (خيال المآتة – كما فى فيلم «خط السكة الحديد» إخراج لوبو – بيك عام ١٩٢١) والتمثال الذى تدب

فيه الحياة (كما فى فيلم «الجوليم») . إن الميكنة الهندسية تنسخ وتدين واقع الإنسان فاقد الإنسانية ، المتشيىء بفعل البيروقراطية الآلية والصناعة الرأسمالية والنزعة العسكرية والظلم البورجوازى . يفضل الممثل التعبيرى (إميل ياننجز ، كونراد ڤيدت ، ڤرنر كروس ، پول ڤيجنر ، فريتز كورتيز ، رودلف كلين - روچ ، بريچيت هلم) الأداء الجسدى وهيئة الجسد والايماء على الكلمة ، ويتحرك ثقيلاً كسيراً بلا انتظام ، أو ببطء كالحجر ، كما لو كان غارقاً فى حلم أو فى مأساة يعجز عنها الوصف .

٣ - **الدائرة والزاوية** . بالنسبة للتعبيرية ، تعد العجلة والسيرك ولعبة الخيال الخشبية فى الملاهى ، والأبواب الدوارة ، مثلها مثل التحول إلى آلة والتحلل ، أشكالاً للقدر ، بالإضافة إلى الطزون والخط الملتوى كالثعبان والسباق فى مضمار دائرى والنبتة المتسلقة كما فى أفلام «كاليجارى» ، «آخر الرجال» (١٩٢٤) إخراج مرناو ، «من الفجر إلى منتصف الليل» (١٩٢٠) إخراج كارل هينز مارتن ، «أصيل» (١٩٢٠) إخراج روبرت ڤين . أما الزاوية الحادة والمثلث والخط المائل والخط المستقيم المتقطع - وهى صور من قسوة الواقع - فتنقل هذا القدر بجذورها الاجتماعية .

٤ - **المثيل ، الظل** . تعبر هذه الشخصيات عن أزمة هوية ، وهى استعارات لانقسام الذات الممزقة بين الخير والشر ، بين الأنا الواعية واللاوعى . إن القرين ينفصل عن الحياة ويعيش حياة مستقلة ، يحل محل نفسه ويقوم بالأفعال مكانها ، وفقاً لغرائزها الخفية ورغباتها المكبوتة ، سواء خلقه ساحر تحت التمرين (كما فى «الجوليم» galem و «نبات اللقّاح»[٣] إخراج هنريك جالين ، ١٩٢٨) أو خرج من مرآة («طالب من مدينة براغ» إخراج ستيلان رى وهانز هينز إيورز ، ١٩١٣) أو انبعث من سحر الضوء («كشاف الظلال» إخراج أرثر روبنسون ، ١٩٢٣) .

٥ - ***التمرد الأخلاقى ضد البورجوازى*** . إن البورچوازى ، الذى يُقدَم عادة بثياب القرن التاسع عشر ، مرتدياً قبعة التشريفات العالية والردنجوت (اللذين يظهرانه بظهر هندسى ويجعلانه أكثر بورچوازية) هو الرجل القوى ، الأعلى مرتبة ، الوجيه ، صاحب العمل والأب أيضاً ، سواء المخيف (كاليجارى ، نوسفراتو ، مابوز) أو التافه («تورجوسى» إخراج هانز كوب ، ١٩٢٠ ، «آخر الرجال» ، «خط السكة الحديد») .
أما المرأة ، التى تقف فى منتصف الطريق بين خبث العالم وفساد البورچوازية ، فإن وضعها يظل غامضاً . فهى غالباً شيطانة («أصيل» ، «الطريق» ، «الرون») أكثر منها ملاكاً ، متآمرة أكثر منها ضحية .

٦ - **صانع المعجزات** . هو موجود بشكل خاص فى السينما ، قادم بلاشك من تصور صوفى عن السينما نفسها : كان ميلييس ساحراً وجدت شطحات خياله جمهوراً فى الأكواخ والأسواق (انظر «كاليجارى») . يجسد صانع المعجزات السحر الأسود المرتبط بالعلم والتقنية - وهما بالنسبة للتعبيرية مصدران للجنون . وهو يهدد بالتحول إلى إنسان أعلى (سوبرمان) ، متنبئاً ربما بالدكتاتور الذى سوف يخلب ألباب الجماهير المستسلمة فيما بعد . إن كاليجارى ونوسفراتو ومابوز ونظائرهم فى أفلام «تورجوس» و «المسخ» و «عيادة صور الشمع» و «نبات اللفاح» ، جميعهم يفتتح «استعراض المستبدين» (الخياليين ، المجرمين ، التاريخيين ، البيتيين أو السياسيين) الذى سيسيطر على جزء كبير من سينما مرحلة ما قبل هتلر ، وهو استعراض قرأه كل من سيجفرد كركوير وچورچ سادول قراءة سياسية . نستطيع مساءلة روح النظام المحكم فى هذه القراءة ، لكننا إذا قبلنا مفاهيم العقلية الجماعية واللاوعى الجمعى والخيال الجمعى فإننا نضطر للتسليم بأن السينما التعبيرية «تبدو مثل استعارة مشوهة ، تنسج مصير ألمانيا» ، وهى استعارة يعلن من خلالها كاليجارى عن قدوم هتلر ، ويتنبأ «متروبوليس» بمعسكرات إبادة اليهود .

دراما الضوء والظل

التعبيرية فى السينما ، أفضل منها فى المسرح وهى مجال الحفر والتصوير ، استطاعت تنمية «دراما» الضوء والظل ، وبلوغ مستوى الدراما الميتافيزيقية (افتتاحية فاوست) : الضوء عادة اتفاقى (على طريقة رامبرانت) والظلال حية ، تنزع إلى الشر وتثير الرعب . بيد أن التعبيرية السينمائية تنحدر من الفنون التشكيلية ، فالمصورون وفنانو الحفر التعبيريون الذين أصبحوا مصممى ديكور (أو كانوا أصلاً مصممى ديكور فى المسرح) أمثال والترروهرج ، هرمان وارم ، روبرت نباتش ، هانز بولزج ، أندريه اندرييف ، أوتو هنت ، ارنست شترن ، هانز دراير ، ارنو مترنر - هم الذين شكلوا التعبيرية فى السينما ، بمساعدة كاتب السيناريو الفذ كارل ماير (١٨٩٢-١٩٤٤) بلاشك ، وبعض المصورين المتميزين مثل كارل فروند وكارل هوفمان وفرتز أرنو ڤاجنر وجونتر ريتو .

ولهرمان وارم ، أحد مصممى ديكور «كاليجارى» الثلاثة ، مقولة شهيرة : «يجب أن تكون الأفلام تصويراً متفتحاً للحياة ، يجب أن تصبح الصورة نقشاً محفوراً» .

والواقع أن الصورة التعبيرية على الشاشة تتماثل بشكل وثيق مع الحفر على الخشب في مجال الحفر التعبيرى ، من حيث غياب العمق وقسوة التقابلات بين الأسود والأبيض ، وعنف وصلابة الخط والتشويهات المبالغ فيها والأسلوبية المفرطة . كما أنها تأتى بإدراك جديد للمكان ، حيث لم يعد المكان مدركاً بوصفه محتوى ، مستقبلاً للأشكال وإنما بوصفه بناءً لذات الشخصيات النفسية . إن المكان فى «كاليجارى» و «من الفجر حتى منتصف الليل» و «الجوليم» ، ليس مكاناً «واقعياً» بكل تأكيد – كما هو حال المكان على خشبة المسرح وفى الصورة الفوتوغرافية ، ومثله مثل المكان فى اللوحة التشكيلية «ينتمى للذهن فقط» (كما يرى إيلى فور Elie Faure) .

عادة ما يؤخذ على السينما التعبيرية استحالة التعايش بين المرسوم والمعيش ، بين الديكور والممثلين ، بين اللقطة والحجم . ولا قيمة لهذا الاعتراض إلا بمدى تمسكنا بالمنظور الطبيعى للتصوير الفوتوغرافى ، وهو يتهاوى ما إن نعتبر اللقطة التعبيرية مثل «كولاچ» (قص ولصق) من نوع جديد ، يمتص فيه الديكور (الرسم) الشخصية ويلتهمها ويدخلها فيه ، ليس بلا صراعات ، ويجذبها نحو التجريد ، نحو الاستعارة . (كان كلوديل يقول إن الراقصة التى تقف على خشبة المسرح بشحمها ولحمها ليست امرأة ، إنما هى استعارة) تمحو السينما التعبيرية صفة الواقعية عن ديكوراتها وشخصياتها وتضع «تزييفهما» معاً موضع المنافسة . ومن هنا يقترب عالمها ، فى بساطته المعلنة ، من عالم العرائس وفيلم خيال الظل (لوت رينجر) ومسرح الظلال والباليه أيضا (على خشبة المسرح) أكثر مما يقترب من السينما الفوتوغرافية الواقعية (حتى وإن أرادت هذه السينما أن تكون لا واقعية أو أن تكون كاريكاتورية) .

ماتت التعبيرية فى سن صغيرة غير أنها تسربت بعمق إلى السينما اللاحقة و «هجّنتها» ، من السينما الألمانية (بابست ، يونجهانز ، شترنبرج) إلى السينما الهوليوودية (أفلام الجريمة والفيلم الأسود والمغامرة الغرائبية – من فورد إلى ويلز ومن بورزاچ إلى هوكس وكازان) مروراً بالسينما السوفيتية (من «معطف» FEKS (مصنع الممثل غريب الأطوار) إلى «إيڤان الرهيب» إخراج أيزنشتاين) والسينما الفرنسية (من «مصاص الدماء» و «آلام چان دارك» إخراج دراير حتى دوڤيڤييه وكارنيه وكلوزو) . إن هذه التعبيرية اللاحقة المقاربة أو المصطنعة التى ظلت حية دائماً ، لم تزل خصبة على مستوى الأشكال كما نتصور أكثر منها على مستوى المضمون (والروح) .

أهم أفلام المدرسة التعبيرية الألمـانية :

- عيادة الدكتور كاليجارى ، إخراج روبرت وين ، ١٩١٩ .
- الجوليم ، إخراج پول ڤجنر وكارل بوس ، ١٩٢٠ .
- الأضواء الثلاثة ، إخراج فريتز لانج ، ١٩٢١ .
- راسكو لنيكوف ، إخراج روبرت وين ، ١٩٢٣ .
- كشاف الظلال ، إخراج أرثر روبنسون ، ١٩٢٣ .
- الكنز ، إخراج چورچ ولهلم بابست ، ١٩٢٣ .
- عيادة صور الشمع ، إخراج پول لينى ، ١٩٢٤ .
- آخر الرجال ، إخراج فردرش ولهلم مرناو ، ١٩٢٤ .
- فاوست ، إخراج فردرش ولهملهم مرناو ، ١٩٢٦ .
- متروبوليس ، إخراج فريتز لانج ، ١٩٢١ .

هوامش

١ – السپارتكيون هم المنتمون إلى الحركة السپارتكية الألمانية التى بدأت اشتراكية ثم صارت شيوعية والتى كان على رأسها كارل لبنخت وروزا لوكسمبورج (١٩١٤ – ١٩١٩) – (المترجمة) .

٢ – اللفّاح Mandragore نبات عشبى من الفصيلة الباذنجانية (المترجمة) .

الواقعية الشعرية الفرنسية

١٩٢٢ - ١٩٥٧

هنرى أچيل

الواقعية الشعرية الفرنسية مدرسة تكتسب ، هى أيضاً ، معنى خاصاً ، حيث امتدت بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٥٧ لتشمل ثلاثة أجيال من السينمائيين تميزت أفلامهم «بالتعبير عن قلق ما والإحساس الشاعرى بالإحباط العاطفى والمعاناة المتوقعة والتوق إلى التطهير» . عادة ما نجد فى تلك الأفلام ميلاً مرضياً للأجواء القاتمة الكئيبة ، وإحساساً بعدم الانسجام مع الحياة يجد ضالته فى الشوارع الرطبة والمرافئ الليلية . وسوف تمتد هذه الأجواء لما بعد الحرب العالمية الثانية ولن يحل محلها سوى روح «الموجة الجديدة» فى ١٩٥٨ .

* * *

إن «الواقعية الشعرية» مهمة فى تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين خطّى القوة ، المتعارضين ظاهرياً ، وهما خطا «لوميير» و «ملييس» ، ولكن لأنها تُحدث انصهاراً بين غريزتين أساسيتين فى السينما وهما ذائقة الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفى . والواقع ، ستظل هناك دائماً واقعية شعرية طالما بقى الفن السابع ظاهرة تشكيلية ، اجتماعية وإنسانية . ولكن من المنظور التاريخى ، نستطيع أن نميز بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٥٧ (وهو العام الذى سيشهد ظهور جيل «الموجة الجديدة») ظهور تيار من الإنتاج الفرنسى تدعمه حركة معقدة تختلط فيها الملاحظة المريرة بالتمرد والرغبة فى التحرر والمشاعر الحانية الآسية .

ويلاحظ غالبية المؤرخين السينمائيين، على مدى هذه السنوات الخمس والعشرين، أهمية بعض نوبات المعارضة التى يصعب ، فى رأينا ، أن نؤكد بشكل قاطع وحدتها وصلابتها . لنقل إن هناك ثلاثة خطوط على الأقل تتشابك ضمن مجمل الأعمال التى تجاوزت مرحلة الحرب العالمية الثانية ثم مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية :

أولاً إدانة النظام الاجتماعى فى ذاته (وقد لعب الشاعر چاك بريڤير دوراً رئيسياً هنا) ، ثانيـاً : التأريخ للعادات والتقاليد بشكل تهكمى وواع ، ثالثاً : بزوغ الغنائية التى قد يعود مطلعـها إلى «رامبو» الذى قال – «لسنا من هذا العالم» – والتى كانت آنذاك وسيلة لرفض الوضع الإنسانى وأوضاع المثقفين والبروليتاريا بكافة مستوياتها كما بدت فى نظر المتشدد بعد حرب ١٩١٤–١٩١٨ . لقد تحمل أفضل السينمائيين الفرنسيين آثار الأزمة الاقتصادية والأخلاقية التى شهدت رسوخ الحركات الاجتماعية الاقتصادية مثل الانضمام للماركسية وللتيارات اللاعقلانية كالدادية والسوريالية . فى كلا الجانبين ، كان هاجس اشتعال حرب عالمية جديدة يبدو واضحاً ، وكان هذا الهاجس يتأكد بشدة نظراً لصعود الديكتاتوريات وقسوة أو لامبالاة الأثرياء .

التعبير عن القلق

سوف يتعمق هذا الوعى صبيحة حرب ١٩٣٩ مع أفلام مثل «قانون اللعبة» . وقد رأى «روچر مانفيل» من جانبه ، فى الأعمال التى قدمها مارسيل كارنيه وچاك بريڤير «تعبيراً عن قلق بديهى فى جانب مهم من أفضل سينما قدمتها فرنسا ... وإحساساً شاعرياً بالإحباط العاطفى والألم المتوقع والتوق إلى التطهير» . ويمكننا أن نقول إن هناك كثيراً من النقاط المشتركة بين هذا الهوس النفسى وبين نفاذ تشيكوف إلى أعراض الأزمة الحادة التى عاشها المجتمع الذى شهد تحلله وتفتته من حوله . وعلى ذكر بعض أفلام رينوار ودوڤيڤييه ، يضيف الناقد الانجليزى : «لقد جعلت هذه الأفلام من السينما الفرنسية مرآة طالعت فيها بلدان أخرى كثيرة شعرية التناول الإنسانى للحياة» . وبتعبير آخر ، فقد انخرط عدد من المخرجين وكتاب السيناريو فى نزاع مباشر أو غير مباشر من خلال إحساس الشجن الذى ولد من عدم توافقهم المادى والمعنوى مع العالم الذى فُرض عليهم العيش فيه .

أطلق چورچ سادول على الفصل الخامس عشر من كتابه «تاريخ السينما العالمية» عنوان « الواقعية الشعرية الفرنسية (١٩٣٠ – ١٩٤٥) » بالإشارة إلى روچر مانفيل ، وأكد أنه على الرغم من التنظيم التجارى الخانق الملائم لغريزة التجمع ، تشكلت مدرسة من المخرجين المستقلين يعمل كل منهم لحسابه الشخصى بلاشك ، ولكن بنفس روح الفوضوية الغنائية ، ويذكر هؤلاء المبدعين الذين تجمع بينهم «رابطة مشتركة وإن

ظلت غائمة نوعاً» وهم كلير ، رينوار ، ڤيجور ، كارنيه ، فيدير وبيكير ، (ونضيف إليهم اليوم جريميون وأتون – لارا فى المكان المناسب) . تلك «الرابطة الغائمة نوعاً» حيث يمتزج الحنين بالضغينة ، سوف يوضحها بيير لوبرون فى الجزء الثانى من كتابه «خمسون عاماً من السينما» حين يقول : «إن الحبكة التى تقصد أن تكون إنسانية وحقيقية (...) تحيط بها هالة من الآمال والأحلام والطموحات» . ثم يؤكد على البيئة التى «تطفو فيها مشاهد ساحرة يكتشف الأبطال أنفسهم من خلالها أو يضيعون فيها» . الأمر الذى سيستمر بعد ١٩٤٠ فى أفلام أقل أهمية مثل «عروس الظلام» لسيرج دوبولينى و «بلد بلا نجوم» لچورچ لاكومب .

وباعتبار أن هؤلاء المخرجين ، من أكثرهم موهبة إلى أكثرهم تواضعاً ، يكشفون عن كونهم ورثة التقاليد الأدبية (الطبيعية) وكونهم شغوفين بالفانتازيا الاجتماعية التى رسخت جذورها فى أمريكا وفى ألمانيا ، وشهود مختلف المتناقضات الاقتصادية فى عصرهم ، فإنه من الصعب أن نُلم بالعامل المشترك للواقع الحى الكائن فى أعمالهم . وإذا كان الواقع الراهن جزءاً لا يتجزأ من الخيال فإنه يخاطر بأن يظل غائماً على الشاشة ، ذلك الواقع الذى يتحول بالنسبة لعالم الاجتماع إلى مجرد أرقام . وبذلك ، بدلاً من أن يُطرح بوصفه أمراً مثبتاً (وهو ما يتمناه جريميون فيما بعد) فإنه يتبلور فى حالات بعينها (منها على سبيل المثال فيلم «دفتر للحفل») وفى بعض أقدار المخرجين المتميزين ، الأمر الذى يحدث بشىء من التلذذ الرومانسى بالألم .

الميل للأجواء القاتمة

يتوافق الميل إلى الأجواء الكئيبة القاتمة الذى يتجلى منذ عهد لوى دولوك وچان ابشتين والذى ينبع أيضاً من روائية أدبية ، مع رسوخ الشخصيات غير المتحققة التى تقع ضحية «قدر» ما جوهره ميتافيزيقى وإن كانت أصوله اجتماعية (وهو ما سنجده فى فيلم «بوابات الليل») . تلك هى وجهة نظر بيير لوبرون حين يؤكد أن الواقعية الشعرية فى فترة ما بين الحربين «تقابل بين الأحاسيس الإنسانية ورغبة الإنسان عادة فى الحياة وبين قسوة القدر الذى لا راد له» . مما لاشك فيه أن نفس هذه الفترة لم تخل من الأعمال التى تتميز بتفاؤل طفولى ، غير أن الخاصة الغالبة نوعياً هى خلق جو مأساوى . أطلق ريمون شيرا اسم «أجواء» على كتاب فخم يضم صوراً معبرة عن هذا الجو .

ويستدعى فى هذا الكتاب روح الشعر اللاذع «الذى ينضح على الضواحى الكئيبة ذات الطرقات الخاوية ، خافتة الضوء» ، ومن منظور يكاد يقترب من فيلم فرانك بورزاج «أهل المنطقة» يشير إلى «الديكورات على طريقة كاركو أو ماك أورلان» .

يجب أن نكرر أن هذه الأجواء حيث يحل الكابوس فى ترهات الحياة اليومية كانت أجواء أفلام مثل «حمى» لدولوك و «الدورادو» للاربييه و «قلب مخلص» لابشتين . كان الجو هنا (بما أننا مضطرون للعودة إلى هذه الكلمة) قريباً من ذلك الذى ابتدعته التعبيرية ، ولكن أكثر صفاءً وأكثر خفة من الناحية التشكيلية ، باختصار أكثر وضوحاً. وعلى الرغم من ذلك فسوف يزداد هذا الجو كثافة مع الثلاثينيات وحولها عندما تتلو «السنوات الصعبة» ، «السنوات المجنونة» ، ويتلو الآمال العريضة الجريحة إحساس بالتشاؤم يغذيه قصور فرنسا الاجتماعى والدولى والجموح الذى سوف يؤدى إلى ميونخ . يستقر إذن فى القلوب وحول المدن البائسة نوع من اليأس حتى أننا لا نعجب أن يشير سينمائى روسى مثل يوتكفتش إلى «الطابع الانتحارى» للسينما الفرنسية آنذاك .

ثلاثة أجيال من المخرجين

فى إطار التعبير عن منظومة التيمات التى مثلتها ثلاثة أجيال من السينمائيين لانستطيع الفصل بين المخرج وباقى فريق العمل الذى يضم كاتب السيناريو والحوار ، مدير التصوير ، مهندس الديكور ، كاتب الموسيقى وقبل كل هؤلاء من وجهة نظر الجمهور ، الممثلين . فلنبدأ إذن بهؤلاء . إن أساطير القدر وسوء الحظ سوف تتجسد فى عدد من الممثلين الذين يؤثر طابعهم الدرامى بشدة فى سينما تعتمد أساساً على الشخصيات . تتشكل ملامح هذه الأسطورة من خلال رقة «جابان» الفظة ، وصلافة «چوڤيه» المستهترة ، وحتى طيبة «ريمو» وإنسانيته» (لوبرون) ويجب أن نضيف فى المكان المناسب «ميشيل سيمون» الذى سيمثل تحت إدارة رجال مثل رينوار وڤيجو وكارنيه ودوڤيڤييه وكلير . ومن الناحية النسائية ، حاشانا أن نستبعد «مادلين رونو» و «ميشيل مورجان» وفى أوج الواقعية الشعرية ، «أرليتى» .

علينا أن نتوقف قليلاً أمام ذلك الذى كان سيزيف وبروميثيوس هذا العصر والذى عمل مع كل المخرجين الكبار ، منذ جريميون وحتى أوتان – لارا ، حتى عام ١٩٥٨

تقريباً قبلما ينصاع للعمل التجارى البحت ، ولنستمع إلى بيير دوفيلار وهو يعرّف بهذا الممثل فى كتابه «السينما ، أسطورة القرن العشرين» حيث يقول : «إن جابان يطارده القدر ، القدر الحديث ، حتى أنه يبدو مثل ضباط الشرطة ، تثقله الواجبات الاجتماعية الحمقاء ومتطلباتها ، أو الرغبات التى لا علاقة له بها والتى توضع فى طريقه بلا رحمة» . فى فيلم «طلع النهار» كما فى «الوحش داخل الإنسان» تبدو نوبات غضب جابان وكأنها نتاج القدر الاجتماعى الذى يوقعه فى فخه والذى يبلغ أحياناً مرتبة المأساة الإغريقية .

هل كان ثمة انقطاع ، فى مجال كتابة السيناريو ، بين كتاب الثلاثينيات وكتاب الستينيات ؟ لنقل إن شارل سباك وهنرى چانسان لم يأتيا بالشىء الكثير للواقعية الشعرية ، غير أن ظلماً شديداً وقع أولاً على چان أورانس وبيير بوست (للذين أعطاهما چان تاڤرنييه فرصة ثانية بعد ١٩٧٥) ثم على چاك سيجور الذى أتاح لإيڤ أليجريه أن يعطى أفضل ما عنده بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٢ . والحقيقى أن خيال چاك بريڤير وميله للتغريب وتوافقات الكتابة كانت هى العناصر المؤسسة لكتابة السيناريو بشكل رائع . ولقد اتصلت بشكل حميم بمعنى الجنون والعبث اللذين لوّنا سينما مارسيل كارنيه حتى أننا أدركنا فيما بعد كيف أينعت غنائية شاعر ديوان «كلمات» الحارة والأخوية وتهكمه السوريالى وعشقه لكل ما هو حىّ باقات من الأمل والضوء أثناء عمله مع رينوار (فى فيلم جريمة السيد لانچ)، ومع جريميون (فى فيلم قاطرات) ، ومع پيير پريڤير (فى الرحلة المفاجئة) ومع پول جريمو (فى فيلم العسكرى الصغير) . هكذا كان پريڤير شاعر ذلك العالم :

الواقعى والسيريالى

المرعب والمضحك

الليلى والنهارى

المألوف واللامألوف

الجميل مثل كل شىء .

هذا العالم المفعم بالحركة ، الذى يُنسج من التناقضات وينزلق من الواقعية إلى الحلم ، صنعه هؤلاء التشكيليون الذين يصوغون الضوء ويبنون المكان . ولنذكر لكل منهم واحداً على الأقل من أفلامهم المتميزة : من مديرى التصوير نذكر چورچ بيرينال

(الحرية لنا) ، بوريس كوفمان (الرشيقة) أوچين شوفتان (رصيف الضباب) كلود رينوار (نزهة فى الريف) أرمان تيرار (الصمت من ذهب) نيكولا هاير (زينات) روبير دوفبر (خوذة من الذهب) كريستيان ماتراس (السيدة دو ...) لوى پاچ (ضوء الصيف) هنرى اليكان (معركة السكة الحديد) فيليب أجوستينى (رقيقة) . ومن مهندسى الديكور علينا أن نعطى مكاناً هاماً للازار ميرسون الذى تأكدت موهبته منذ بداية تعاونه مع فيدير (السادة الجدد) ومع رينيه كلير (تحت أسطح پاريس) وقد ظل مخلصاً لهما وكانت أشهر أفلامه «السوق الخيرية البطولية» . غير أن الكسندر ترونير ، الذى ظل يعمل بالسينما حتى ١٩٨٩ ، سلك درب معلمه وحاز شهرة دولية : فقد اشتغل فى فرنسا مع جريميون ، كارنيه وأليجريه وبشكل خفى عمل فى «ضوء الصيف» و «أبناء الفردوس» ، وارتبط اسم ليون بارساك بالفيلم الأخير . وقد تعاون بارساك بين ١٩٣٨ و ١٩٥٦ مع كلير وكارنيه . أما ماكس دوى فقد شكل مع أوتان لارا أجواء شديدة الخصوصية والحميمية كما فى «شيطان الجسد» . وقد توفى كريستيان بريار ذو الأسلوب الموحى قبلما يعطى كل ما عنده كما يشى بذلك فيلم «الجميلة والوحش» .

كان لانصهار الصورة والموسيقى فعالية خاصة بفضل موريس چوبير الذى عمل مع ڤيجو ، كلير وكارنيه . وهو نفس الطباق الموسيقى الساحر الذى نجده عند چوزيف كوزما ، مؤلف موسيقى أفلام رينوار ، كارنيه وجريمو . وعلينا أن نذكر أيضاً چورچ ڤان پارى (المليون) ، رينيه كلويرك (سيلڤى والشبح) موريس تيرييه (زائرو المساء) وچان ڤنير (ممنوع لمس المال) .

وبعيداً عن الجماليات المؤرخة ، كان لدى فرسان الواقعية الشعرية ميل عميق لأسرار النفس البشرية وثقة هائلة فى الرجل وفى المرأة يشوبها قلق رقيق واهتمام بالغ بالحياة المعاصرة ، وهو الذى حافظ على أفضل ما عندهم من الشيخوخة .

أهم أفلام الواقعية الشعرية الفرنسية :

- حمى ، إخراج لوى دولوك ، ١٩٢١ .
- امرأة بلا مكان ، إخراج لوى دولوك ، ١٩٢٢ .
- قلب مخلص ، إخراج چان ابشتاين ، ١٩٢٣ .
- الدورادو ، إخراج مارسيل ليربييه ، ١٩٢١ .
- نانا ، إخراج چان رينوار ، ١٩٢٥ .
- ليز الصغيرة ، إخراج چان جريميون ، ١٩٢٣ .
- تحت أسطح باريس ، إخراج رينيه كلير ، ١٩٣٠ .
- الكلبة ، إخراج چان رينوار ، ١٩٣١ .
- ١٤ يوليو ، إخراج رينيه كلير ، ١٩٣٣ .
- جريمة السيد لانچ ، إخراج چان رينوار ، ١٩٣٥ .
- قواعد اللعبة ، إخراج چان رينوار ، ١٩٣٧ .
- أتالانت ، إخراج چان ڤيجو ، ١٩٣١ .
- الفريق الجيد ، إخراج چوليان دوڤيڤييه ، ١٩٣٦ .
- پپيه ، إخراج چوليان دوڤيڤييه ، ١٩٣٧ .
- رصيف وسط السحاب ، إخراج مارسيل كارنيه ، ١٩٣٨ .
- الوحش داخل إنسان ، إخراج چان رينوار ، ١٩٣٨ .
- طلع النهار ، إخراج مارسيل كارينه ، ١٩٣٩ .
- قطارات ، إخراج چان جريميون ، ١٩٤٠ .
- نور الصيف ، إخراج چان جريميون ، ١٩٤٣ .
- الرقيقة ، إخراج كلود اوتون - لارا ، ١٩٤٣ .
- أبناء الفردوس ، إخراج مارسيل كارنيه ، ١٩٤٥ .

- الاجازة الأخيرة ، إخراج روچيه لينهارت ، ١٩٤٧ .
- شاطئ صغير جميل ، إخراج أيف اليجريه ، ١٩٤٨ .
- رجل يسير فى المدينة ، إخراج مارسيل باجليرو ، ١٩٤٩ .
- الأسلحة الأولى ، إخراج رينيه ويلر ، ١٩٤٩ .
- خوذة من ذهب ، إخراج چاك بيكر ، ١٩٥٢ .
- السيدة دو ... ، إخراج ماكس أوفلس ، ١٩٥٣ .

الواقعية الجديدة الإيطالية

١٩٤٤ - ١٩٥١

رولان شنيدر

إذا كانت هناك مدرسة تستحق هذا الاسم فهى بلاشك الواقعية الجديدة الإيطالية . ربما مهدت بعض أفلام الواقعية الشعرية الفرنسية سنة ١٩٣٥ للواقعية الجديدة (خاصة فيلم «طونى» إخراج رينوار) ، التى تأثرت بالرواية الأمريكية (دوس پاسوس ، إلخ) ، وسبقها فيلم مثل «الوسواس» الذى اقتبسه لوكينو ڤيسكونتى منذ ١٩٤٢ من رواية چيمس كين «ساعى البريد لايدق الباب مرتين» . ولقد تألق نجمها عام ١٩٤٤ مع فيلم «روما مدينة مفتوحة» لروبرتو روسللينى . ولو أنها لم تجتذب دائماً جماهير الشعب فقد سحرت النقد وألهمت الكثيرين فى العالم أجمع وميزت بقوة الحياة الثقافية الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب. كما تظل اليوم واحدة من أكثر المدارس تأثيراً من الناحية التاريخية .

* * *

لقد شكل فيلم «روما مدينة مفتوحة» الذى صوره روبرتو روسللينى عام ١٩٤٤ «مانفستو» المدرسة الإيطالية التى أطلق عليها الواقعية الجديدة بعد التحرير ، غير أن الحاجة للحقيقة كانت قد أعلنت عن نفسها منذ الثلاثينيات فى بعض أعمال السندرو بلازتى وماريو كاميرينى . كانت السينما الإيطالية ، التى خدرتها أفلام تدعى «أفلام التليفون الأبيض» و الدعاية الفاشية الخطابية ، تميل منذ الأربعينيات نحو النزعة الواقعية التى تبدت فى أعمال متفرقة مثل «أربع خطوات فى السحاب» (١٩٤٢) إخراج ألسندرو بلازتى و «الأطفال ينظرون إلينا» (١٩٤٢) و «باب السماء» (١٩٤٤) إخراج ڤيتوريو دى سيكا ، ثم بشكل خاص فى «الوسواس» (١٩٤٢) إخراج أحد مساعدى رينوار القدامى ، لوكينو ڤيسكونتى . كانت واقعية ڤيسكونتى الفظة المغلفة بالنزعة الجمالية تستدعى شعبوية الثلاثينيات التى ألهمت «رجال يوم الأحد» إخراج سيودماك و «طونى» إخراج چان رينوار ، تحديداً . منذ أفلامه الأولى ، اتجه

ڤيسكونتى – أولاً تحت رعاية دو روبرتس فى فيلم «رجال تحت الماء» (١٩٤٠) ثم وحده فى فيلم «السفينة البيضاء» (١٩٤١) – نحو تسجيل الأحداث الجارية دون اعتماد على سيناريو مع الاستعانة بممثلين غير محترفين . فى قلب إعصار الحرب العالمية الثانية ، اكتشف ڤيسكونتى أسلوبه فى أصالة الكادر والتصوير الخالى من الزينة . فبعد مرور زمن الأبطال ، استطاع أن يتأقلم بيسر مع بدائية وسائل سنوات الهزيمة والاجتياح . والواقع أن وصول الحلفاء جنوب إيطاليا أدى إلى تقويض الفاشية السريع .

تناسق نادر

لقد سحقت آلة الحرب شبه الجزيرة الإيطالية ، التى تحررت واحتُلت فى غموض كبير . وهصرتها وأذلتها ، بداية من أطلال كاسينو[1] المتكلسة وحتى التشوهات الرهيبة التى فرضتها حكومة سالو الزائلة . كانت محصورة بين حدى كماشة بين الغالبين والمغلوبين ، وشهدت فلول الناجين من وستالينجراد ، وقد جمع بينهم يأس مشترك . وولّد انهيار الاقتصاد بأكمله البؤس المجلل بالفساد . شهد محررو نابولى السذج ، وجلين ، سرقة مراكبهم عند الشاطئ حيث كانت الأمهات تدفعن بناتهن للدعارة مع العساكر المغاربة . وجدت إيطاليا نفسها ، وقد سممتها تقاليد المافيا المنتصرة ، أمام فراغ أيديولوچى ، تملؤه مقاومة يسارية مرتجلة بشكل مصطنع ، تحولت سريعاً إلى خواء سياسى نتيجة ردود الأفعال المحافظة للديمقراطية المسيحية . هكذا تبلور الهم العالمى فى الألم . ومثلهم مثل شعوبهم ، لم يعد أمام المبدعين ، العاجزين ، سوى اللجوء إلى الشهادة الصامتة ، المباشرة . واكتشفوا تضامنهم فى الانمحاق الفردى أمام المأساة الجماعية .

نشأت الواقعية الجديدة ، التى ولدتها الضرورة المادية والمعنوية ، بشكل تلقائى . وكان الحاح الخطاب قادرا على الاستغناء عن صيغ «المانفستو» النظرية ، الذى كان من شأنه فى ظل هذه الظروف أن يبدو غير لائق . غير أن الأرضية كانت ممهدة بواسطة كتابات نقدية سابقة فى مجلات السينما ومن خلال نشاط التجمعات الجامعية الفاشية (GUF) . كما يجب علينا أن نذكر أيضاً أفكار كاتب السيناريو سيزار زڤاتينى . كان هم رجال الواقعية الجديدة الوحيد ، ممن التفوا فى تناسق نادر حول

لافتة (الواقعية الجديدة) التى دخلت التاريخ ، أن يكونوا شهوداً فى الأماكن نفسها وفى اللحظة ذاتها . ودون أن يفكروا حقاً فى أبعاد هذا الفعل ، اكتفوا ، فى فورة الحرية ، بالنزول إلى الشارع الذى يصرخ بالحقيقة ، ليتأملوا ويعرضوا من ثم – بوضوح فى الرؤية ودون أعذار – ما رأوه . ولقد اتضح من قصر مدة ازدهارها ، بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥١ ، إن هذه التجربة الهائلة للسينما الاجتماعية لم تستطع البقاء حية بعد ظهور الحرب الباردة وانتصار المحافظين فى ربيع عام ١٩٤٨ . ومنذ ١٩٤٩ ، كان قانون أندريوتى[٢] يدق أجراس الحزن معلناً نهاية المدرسة الواقعية الجديدة .

انطباع الواقع

إذا كانت جذور الواقعية الجديدة تعود إلى المدرسة السوفيتية فى العشرينيات حيث أثرت «سينما العين» لڤيرتوف الفيلم التسجيلى بثقل التاريخ والأيديولوچية ، فلا يسعنا إنكار أن الواقعية الجديدة فى إيطاليا قدمت جماليات جديدة ذات طبيعة جماعية . لقد حولت الضرورة إلى ميزة وأطلقت العنان للارتجال والحدس متخذة من الغريزة دليلاً لها . ولقد استقت قوتها على الاقناع فى انطباع الواقع الذى لا يقهر ، تاركة الوقائع تتحدث عن نفسها . وبالتالى تحررت من التقاليد المسرحية والروائية الخاصة بمنافسى أنونزيو ومن استوديوهات «مدينة السينما» البابلية التى تأسست عام ١٩٣٧ . فرض غياب موارد التمويل الكامل واللغط المذهبى للفاشية الذى وصل حد الإشباع ، ديكور الشارع البسيط والصدق فى الحوار . وأدت الرغبة فى الإدلاء بشهادة عن الواقع إلى البحث عن الوجوه الأقل دلالة التى تتميز بالعادية اليومية الغفل . لقد حول رفض الخيال الكاذب الجمهور السلبى إلى بطل جماعى يثير انكساره المؤلم وعياً عاماً . لم تعد لأبطال الماضى الخاطئ المستهزئين والمؤلفين المسهبين الإنتهازيين أية مصداقية . فإذا كان الخيال لم يعد قادراً على تشويه الحقيقة وجد الممثل نفسه مجبراً على طمس شخصيته مستسلماً لكونه فقط إنساناً . ترك هذا المظهر الأخير من مظاهر الإرث الواقعى الجديد علامات عميقة ، وكشف فيلم مثل «الأرز المر» بشكل فظ تفوق الممثلين غير المحترفين فى حقيقتهم على حيل الأداء المحترف . وبعيداً عن لآنا منيانى وألدو فابريزى فى فيلم «روما مدينة مفتوحة» ، فقد امتلأت الشاشة بالفلاحين

والصيادين والعمال الذين كانوا يكررون إيماءاتهم اليومية أمام الكاميرا التى اكتفت بتسجيل الواقع . صيادو سيسليا فى «الأرض تهتز» والرهبان الفرانسيسكان فى «فيورتى» لروسلليني ، العامل فى «سارق الدراجة» الذى عانى من البطالة لاشتراكه فى الفيلم ، كل هؤلاء كانوا حقيقيين أصيلين . كان الأطفال والقسس، هؤلاء الضحايا الأبرياء السذج ، يطفحون طبيعيةً . واليوم الذى وقعت فيه انجريد برجمان تحت غواية روسلليني وإيطاليا حول فوهة بركان «سترومبولي» ، والذى صنع فيه المنتجون أسطورة چينا لولو بريچيدا ، أغرقت الواقعية الجديدة سفنها لتترك المكان شاغراً لنرجسية ڤيتوريو جاسمان . كان التحقيق الصحفى الموضوعى يقلل من حجم دور كتاب السيناريو ومديرى التصوير : من الأوائل ، نكاد لانذكر سوى اسم سيرچيو أميدى . وبالنسبة للمصورين ، فقد تركز التصوير الواقعى الغليظ لأوتللو مارتللى على الصور الصادمة ، بينما كانت الإضاءة الطبيعية منذ فيلم «الوسواس» تصوير ألدو تونتى ، تتجنب رتابة ورمادية الحياة عن طريق الدراما ، كما فرضت جماليات الواقع نفسها على الذبذبة الأخلاقية ، بينما كانت الصور الغنائية لفيلم «طاحونة پو» إخراج «لاتوادا» تبتعد عن الملاحظة الطبيعية البسيطة .

لقد أدت الشكلانية التشكيلية الأسلوبية إلى الديكور المبنى والشخصيات بينما قامت ذاتية فيلليني بالباقى. لم يكن بوسع الواقعية الجديدة أن تحيا هذه المتناقضات، وسيحاول الأمريكى ديترل ، فى خلطه بين الواقعية والتصوير المثير ، أن يوضح فى فيلم «البركان» أن الواقعية التى لا تعايش من الداخل ليست سوى صيغة فارغة .

كان الإيطاليون الذين ضللتهم الإيديولوچية الفاشية بحاجة لإعادة تشكيل هويتهم فى المقاومة التى تحولت إلى أسطورة تحت مظاهر الواقع . أرادوا بشكل عام اللحاق بالتاريخ . لكنهم اكتفوا بتسجيل ما يرونه دون تفسيره لعجزهم عن إثبات أى شئ ولأن الحدث أنكرهم . كانت التيمات السائدة هى الفاشية والحرب والاحتلال الألمانى ، ثم الفقر والبطالة وأخيراً الجرح المفتوح أبداً ، جرح الجنوب الإيطالى أو منطقة المتزوچيورنو . تحولت الشهادة إلى اتهام ، غير أن الجدل الإيديولوچى تم خنقه على يد حركة براج عام ١٩٤٨ .

روبرتو روسلليني أبو الواقعية الجديدة

باعتباره أبو الواقعية الجديدة ، وقع روبرتو روسلليني كما قلنا مع عرض فيلمه «روما مدينة مفتوحة» (١٩٤٥) «مانفستو» المدرسة الجديدة . تلك الوثيقة الباحثة عن الحقيقة المحبة للآخرين التى لايكاد الخيال يصنع منها دراما والتى تدور حول معاناة سكان مدينة روما تحت الاحتلال الألمانى كانت محسوسة أكثر منها مدركة بالذهن . لقد تم إخراج الفيلم فى ظروف بدائية وبوسائل محدودة ، فى شوارع مدينة لازالت تعانى أهوال الحرب ، لذا فهو يدين بعظمته إلى بساطة المعيش الذى لم يزل حديثاً . إن مشاهد إعدام الواعظ وسط الأطفال وتفتيش قوات الاحتلال لأحد الأحياء وتعذيب المناضل وموت البطلة ، التى قدمت بقسوة لاتلين ، مشاهد لاتنسى . وروسلليني الذى عنى دائماً بالشكل ، ظل ملتصقاً بقواعد السرد التى اتبعها فى أفلام الحرب فى فترة الفاشية واستطاع تحوله المتأخر أن يستثير الكثيرين بإلحاحه الغريب . مع فيلم «بيزا» (١٩٤٦) أصبح روسلليني واعياً على المستوى الجمالى بمدى اتساع الصيغة أو الوصفة الجديدة التى فرضت نفسها فى البداية تحت وطأة الضرورة . مع فتاة جزيرة صقلية «كاميلا» ، وفتاة روما «فرانشيسكا» ورجل المقاومة من فلورنسا وأنصار دلتانهر البو المصلوبين امتدت المأساة الرومانية لتشمل بلداً بأكملها وتصور تضحية شعب . وأمام واقعية اليأس ، تأتى بارقة أمل وحيدة من دير فى «ايميليا»[٣] مثل واحة سلام تائهة وسط صحراء الكره . يظل هذا العمل ، فى نقائه المطلق ، أكثر أعمال المرحلة الواقعية الجديدة اكتمالاً ، لأنه يتنازل عن العاطفة ليفرض على رصانة التأريخ غير الذاتية ملامح الملاحظة التسجيلية . وبامتدادها لتشمل أوروبا كلها تنتهى الثلاثية بفيلم «ألمانيا عام صفر» (١٩٤٧) . إذا كانت آنية العرض تظل حاضرة فإن أطلاله تغزو الروح والضحية ، طفل تائه وسط الأطلال ، يدين دائماً عبر ، ولكن الرواية المتخيلة تفرض نفسها بقوة الرمز .

يتم التعبير عن رد الفعل ازاء الحرب والاحتلال النازى أيضاً فى سلسلة من الأعمال الأقل أهمية والتى تمت معايشتها بشكل مكثف . إذا كان السندور بلازتى قد وجد فى «يوم من العمر» (١٩٤٦) بعضاً من صدق «أربع خطوات فى السحاب» دون ادعاء ، فإن لذوعة المرافعة ضد العنف الحربى على لسان أحد أهم ممثلى الحرس القديم الفاشى المهتم بمحو ذكرى ماضيه ، من خلال مذبحة مجموعة من الراهبات ،

الرحيمات بالرجال المطاردين ، هذه المرافعة لا تمحو المغالاة الدرامية رغم جو السكينة المخيم على الريف الرومانى . مع فيلم «لا زالت الشمس تشرق» (١٩٤٦) يتخطى ألدو فرجانو الطابع الإنسانى الرقيق ليؤكد على القصدية الإيديولوچية بشىء من الثقل ، لكنه يطبع أسطورة المقاومة بروح غنائية لا سبيل لإنكارها . ولأنه استطاع أن يتجنب الإلحاح المشبوه على النوايا الطيبة وحمية الجدال فى نفس الوقت ، أخرج لويجى زامپا فى «الحياة فى سلام» (١٩٤٦) أكثر الأفلام اقناعاً فى هذه السلسلة . فى هذه القصة الماكرة المرحة ، قصة التآخى بين جندى ألمانى وجندى زنجى أمريكى تحت سيطرة الخمر ، يتفوق الصلح على الكره ويتشكل من جديد التوازن حول الواقع . ومع فيلم «السنوات الصعبة» (١٩٤٨) ينجح زامپا فى تقديم نقد لاذع بسيط وسمح عن تواطؤ مجتمع الأقاليم مع الفاشية .

ڤيتوريو دى سيكا "وسارق الدراجة"

بعد تأمل الألم بشكل سلبى ، استقرت الحياة اليومية على السرقة والدعارة والسوق السوداء . ووجد البؤس الاجتماعى والتحلل الأخلاقى فى ڤيتوريو دى سيكا الكريم مدافعاً يثير التعاطف ، وحلت الموضوعية التسجيلية محل الشهادة المنصفة باستخدام الجدل . يدافع فيلم «ماسح الأحذية» بحرارة عن براءة الطفولة . مجروحى النفس وليس فقط الجسد ، تُسجن هؤلاء الضحايا من الأيتام ممن عاشوا على النهب فى سجون غير إنسانية ، أنشأها المجتمع . بدأ دى سيكا ممثلاً ذا شعبية كبيرة ، وفرض شعرية حبه الأخوى على مستوى الحوادث اليومية . لم يكتف بتوثيق الحقيقة وإنما راح يفسر ويدين ببساطة للتوعية بالمسئولية الجماعية . يصبح الشر ، الخارجى فى ثورة الحرب الغضوب ، شراً داخلياً . يشير فيلم «سارق الدراجة» (١٩٤٨) إلى وحدة الفرد المأساوية فى قلب عالم أنانى لامبال خالٍ من الرحمة . يقدم دى سيكا عاملاً للصق الإعلانات يهيم على وجهه فى المدينة متجولاً أثناء النهار عبر شوارع روما المحرشفة وأسواقها الشعبية ، بحثاً عن سارق دراجته ، وهى أداة عمله ، ليتحول هو نفسه إلى لص . يسبح جو الفيلم الشاعرى فى حقيقة عادية يائسة ، يتحالف فيها صدق الحديث المؤثر مع ملاحظة التفاصيل الدقيقة لخلق توازن رهيف . حين يفاجأ متلبساً ، ينجو الأب بفضل دموع ابنه الصغير الذى لم يتخل عنه قط ، غير أن الجرح

فى علاقة الأب والابن لا يمحى . تحولت المأساة من مأساة جماعية إلى مأساة فردية ، وبانكفائها على الداخل فى فيلم «أومبرتود» (١٩٥١) ، إحدى روائع دى سيكا ونقطة الختام فى عصر الواقعية الجديدة ، ترتفع المأساة للمستوى المعاش : يطرد البطل من غرفته التى لايستطيع الوفاء بإيجارها ويقلع عن فكرة الانتحار بسبب كلبه الذى لا يريد التخلى عنه . إن الفيلم الوثائقى المنصف عند روسلليني ، الذى تلونه فيما بعد الأيديولوچية ، يشهد مع دى سيكا تحولاً شعرياً يؤدى إلى فيلم «معجزة فى ميلانو» (١٩٥٠) حيث يفرض سيزار زڤاتينى فى سيناريو الفيلم الذى كتبه عام ١٩٤٠ فانتازيا اجتماعية ذات بعد استعارى : أحد الأيتام ، توتو الطيب ، ينقذ العاطلين المعدمين من الاستغلال الاجتماعى صاعداً بهم إلى السماء على درب الملائكة المخلصّين .

البرتو لاتوادا جسبى دى سانتس ...

ألهم هذا المجتمع الأعرج فى فترة ما بعد الحرب مخرجين ثانويين أغرتهم أحياناً الشكلية والتراث الأدبى . اكتشف المخرج الرومانسى ألبرتو لاتوادا الواقع مع فيلم «رجل العصابة» (١٩٤٦) الذى يقدم بشكل قاس واحداً ممن تم تسريحهم من الجيش وقد استغرقه الإجرام قبل أن توقع به الشرطة . كان المخرج يتخفى أمام موضوع لايسيطر عليه جيداً ، فى رهافة التكوين المدروس بعناية فائقة . ثم أفصحت غنائيته عن نفسها فى فيلم «طاحونة نهر پو» (١٩٤٩) من خلال أحاسيس قلقة حزينة وقدمت مشاعر الحب المأساوية بين روميو وچولييت معاصرين ، على خلفية إضراب عمالى ، يفرق بينهما وضعهما الاجتماعى فى قلب واقع عنيف . ولقد تولد تعاطف قاس من السلوك الجمعى لفلاحى لومباردى الأجلاف الشرفاء . فى فيلم «بلارحمة» (١٩٤٨) رفع لاتوادا صراحته الفياضة المفعمة بالإنسانية فى وجه النزعة الجمالية الرومانسية . إن هذه القصة الحادة اليائسة التى تتناول علاقة الحب الشاعرية المأساوية بين زنجى أمريكى وشابة إيطالية استطاعت الموازنة بين رومانسية الحبكة والشخصيات وواقعية الصورة البسيطة .

أما جسبى دى سانتس فقد تردد دائماً بين الايديولوچية والنزعة الجمالية الشخصية . فى فيلم «صيد مأساوى» (١٩٤٧) كان يكبت واقعية الجدل ضد الاستغلال الاجتماعى تحت عملية هيكلة الشخصيات والبحث الملح عن التكوين التشكيلى وبراعة الايقاع .

غير أن حدة بصيرته ودقته أعطت قوة وخشونة لقصة أحد المسرحين من الجيش الذى تحول إلى مجرم . كان دى سانتس يدين بعنف استغلال mondine لحقول الأرز فى لومباردى ، فى فيلمه «الأرز المر» (١٩٤٩) . ولكن بوصفه صاحب أسلوب ومستمسك به ، كان يترك نفسه منقاداً للتوضيحات الإباجية والتقاليد التجارية . مع سيلڤانا مانجانو ، أعادته رومانسيته الأيديولوچية إلى "divisme" تحت أسمال البروليتاريا الشحيحة .

لوكينوڤيسكونتى و "الأرض تهتز"

مع فيلم «الأرض تهتز» (١٩٤٨) وإءم ڤيسكونتى بين حقائقية[٣] التضامن البروليتارى ضد الاستغلال وبين النزعة الجمالية للثقافة التشكيلية والاستلهام الإقليمى قشف المناظر الخارجية البحرية والإطار الإنسانى لصيادى جزيرة صقلية ، المستعارين من النموذج الأدبى لنص چيوڤانى ڤرجا[٤] «الملاڤوجليا» ، عكسا جواً ووسطاً بعينهما . إذا كان الفيلم يعيد للإنسان المعاصر هويته عن طريق مد جذوره فى المنطقة الإقليمية بعد تخلصها من الفولكلور ، فإن التكوين التمثيلى المدروس يبتعد بنا عن الواقع الاجتماعى . تستدعى صور الأبيض والأسود الرائعة ، الوفرة الخصبة لدى أساتذة الفن الفلندرى . وتذكرنا هيئة الشخصيات بموديليانى وبلعبة الظل والنور عند رامبرانت .

يعود فيلم بيترو چيرمى «باسم القانون» (١٩٤٩) ، دون تحفظات ، إلى عمق المنطقة الإقليمية وهى هنا سكون جزيرة صقلية البيضاء القاسى اللاذع ، وقد سحقتها الحرارة وعصابات المافيا . يعيد القيلم ، المأخوذ عن رواية لأحد القضاة ، إنتاج مناخ وتقاليد الجزيرة بايجاز مشوب بالخجل .

جاءت آخر أضواء الواقعية الجديدة من المخرج المؤثر ريناتو كاستلانى الذى عبر كرمه الفياض الحار ، بشكل خفيف ودقيق ، عن نفسه فى أعمال ساخرة ماكرة لاتخلو من أفكار معتادة ، كما فى «تحت شمس روما» (١٩٤٨) أو «الربيع» (١٩٥٠) ، اللذين تشبعا بمناخ المدن الإيطالية الشاعرى الشعبى .

بعيداً عن الواقعية الجديدة

منذ مشهد المعجزة فى «عشق» (١٩٤٨) ثم فيلم «سترومبولى» (١٩٤٩) ابتعد روسللينى فى الواقع عن الواقعية الجديدة ، كى ينطلق فى مجال البحث الروحانى ويقدم العفو الإلهى بوصفه الطريق الأوحد للخلاص فى عالم مأساوى . وقد أظهر مشهد الساحل الإيطالى وافر الخضرة البدائى ، ثم مشهد جزر ليبارى ، كما سيحدث فيما بعد فى مشهد خليج نابولى فى فيلم «رحلة إلى إيطاليا» ، إن المخرج كان يبحث عن دفقة جديدة فى إطار المقاطعات التقليدى . وبتخليه عن الملاحظة والرصد التسجيلى استطاع تجديد نفسه من خلال غنائية الجو والأماكن واكتسب أسلوباً أكثر عمقاً وانتباهاً للبناء النفسى . ومن خلال تجرد الصورة والمواقف وسرعة المونتاج والسيطرة على حركة الكاميرا بدقة على حقيقة النفس . وعندما وجد أخيراً السكينة فى الوعى ، راح يبحث عن الإنسان بعيداً عن الأحداث . وليخرج من الهياكل التى تزداد رسوخاً وثباتاً فى الواقعية الجديدة ، اكتشف روسللينى بناء القصة حول الشخصيات ذات البعد النفسى . بتناوله تيمة استلاب المشاعر فى فيلم «رحلة إلى إيطاليا» ، قبل أنطونيونى ، أراد روسللينى أن يبرهن على أن البحث فى النفس البشرية يشير لا إلى خيانة مبادئ النفس وإنما إلى المرور ببساطة إلى مظهر جديد من مظاهر الواقع . مع فيلم «الجنرال دللا روفيرى» قدم روسللينى ، مثله مثل مونتشللى فى فيلم «الحرب العظمى» وزورلينى فى فيلم «صيف عنيف» ، التيمة الأولى الخاصة بالمقاومة والبطولة التى تتحول إلى أسطورة وعى خال من الأوهام ، والهوية المنسية . فالجنرال المزيف مجرد محتال متصوف . لقد لجأ مؤسس الواقعية الجديدة ، الذى يتبع غريزته حتى الولع ، إلى التلفزيون التربوى هروباً من التكرار . هكذا توارت الواقعية الجديدة أمام سينما «المؤلف» متجهة صوب النزعة الجمالية وعلم النفس الفردى أو العجائبية الشعرية .

على نحو ما صور فى «خبز وحب وفانتازيا» ، داومت كل من الكوميديا والميلودراما «الشعبية» وحدهما على استخدام بعض مبادئ المدرسة القديمة ، عندما لم تكن تقتصر على اللزمات الفارغة وتتمكن من الإفلات من الاستعراضية التجارية . نستطيع بلاشك أن نرى فى الجنود طيبى القلب ومطاردى النساء والأمهات السمينات الذين يظهرون فى هذه الأفلام مجموعة جديرة «بأفلام الأرض» Heimatfilm(٥)

على الطريقة الإيطالية ، لكن الحقيقة الجسدية للشخصيات والإحكام النفسى لسلوكهم وأصالة الأجواء تشير كلها إلى كون هذه الأعمال الصغرى الورثة الحقيقيين للمدرسة التى طويت صفحتها ، منذ الستينيات تحديداً . لقد اكتشف دينو ريزى مع «حياة صعبة» و «المدعى» عامى ١٩٦١ و ١٩٦٢ ، ولويجى كومنشينى مع «جريمة حب حقيقية» عام ١٩٧٣ ، عيوب المجتمع العادى الصغيرة بشىء من التناسق وموضوعية التناول اليومى . وليست مصادفة بالطبع أنهما قادمان من مجال الفيلم التسجيلى . بعد المرحلة الوردية حيث فرض التحرر السهل أسطورة الإيطالى «الفقير لكنه جميل» التى تدعو للسخرية ، فى إطار الشعبوية الغائمة للديكور الطبيعى واللهجة المحلية ، بعد هذه المرحلة تحولت الكوميديا الاجتماعية إلى التشاؤم ، كما نجد عند چيرمى فى فيلمه «طلاق على الطريقة الإيطالية» .

لم تستطع الواقعية الجديدة ، الأكثر ارتباطاً بروح وبسياق عصر بعينه أكثر منها بتناغم مجموعة من المبدعين ، المنحدرة من وعى سياسى واجتماعى ، أن تبقى حية فى مناخ طاله التغيير . هكذا أصيبت السينما الإيطالية بخسوف شبه كامل بين عام ١٩٥١ ، وهو العام الذى وصلت فيه روح الصرامة التى تميزت بها المدرسة إلى أقصى حدودها فى فيلم «امبرتو د.» ، وعام ١٩٥٨ الذى شهد عرض «الحياة الهانئة» لفدريكو فللينى . ومع أحداث بودابست سنة ١٩٥٦ ، تغير نمو الرقابة على يد أحد الملتزمين المنتمين لوسط اليمين ، وكان موالياً للكنيسة معادياً للبلاشفة ، وغزو رءوس الأموال الأمريكية ، وهبوط معدل الإنتاج ودخول قاعات العرض ، والنظرة واللغة ، كل هذا تغير وفقدت السينما اتصالها الجدلى بالواقع . فى ١٩٥٥ ، وقّع منشدو الواقعية الجديدة العظماء ، وقد انقطعت أنفاسهم ، بياناً ينادى بإلغاء الرقابة وإعلان قانون جديد للسينما . لقد أعطت السينما الإيطالية دوماً أفضل ما عندها عندما كانت القوى الشعبية الحاكمة تشجع البحث وحرية التعبير ، كما كان الحال عام ١٩٤٥ .

نهضة الستينيات

دعا فانفانى وألدو مورو منذ عام ١٩٥٨ وبسبب تباطؤ المعجزة الاقتصادية التى تحققت عام ١٩٦٢ ، إلى الانفتاح على اليسار وقد صاحبت هذا الانفتاح حوالى عام ١٩٦٠ نهضة سينمائية لامعة مع انطونيونى (المغامرة) ، وفللينى (الحياة الهانئة)

وڤيسكونتى (روكو وأخوته) وروسى (سلڤاتورى چيوليانو) وأولمى (المكان) وبازوليني (المتسول) ودى (قطاع الطرق فى أورجوسلو) . وقد شمل هذا التجديد منشدى الواقعية الجديدة أمثال روسلليني وڤيسكونتي وحتى دى سيكا فى فيلمه «الفلاحة» Ciociora ، فضلاً عن زملائهم المستقرين فى أكاديميتهم أمثال زامپا وچيرمى ولاتوادا وكذلك المجددين الذين نشأوا فى حضن الواقعية الجديدة مثل فلليني وانطونيوني ، والمواهب الجديدة المخلصة لروح الحركة الواقعية مثل روسى وأولمى ودى سيتا وبونتى كورڤو . ولقد وصف أحد النقاد فيلم «معركة الجزائر» إخراج چيلو بونتى كورڤو بأنه «فيلم واقعى جديد تمت تصفيته عبر عشر سنوات من التلفزيون» ، وأطلق على الفترة الممتدة من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤ تعبير «الواقعية الجديدة النقدية» . وعلى عكس الموجة الجديدة الفرنسية ، لم تبتكر هذه «الموجة الثانية للواقعية» صيغة جديدة ، لكنها تميزت بروح نقدية أكثر خشونة . كانت حركة إحياء حقيقية أكثر منها ميلاداً جديداً . لقد استبدلت هذه السينما «المضادة» بالعاطفية البطولية نوعاً من العودة إلى الرشد . أدانت أفلام هذه الحقبة بقسوة البنى الاجتماعية التى لاتتزعزع ، فى فيلم «روكو وإخوته» إخراج ڤيسكونتى ، كما أدانت بعض النقائص الخاصة مثل التواطؤ بين السلطة والمافيا عند روسى ، والنزوع لتكوين عصابات عند دى سيتا ، واستلاب العمال عند أولمى أو تبعية البورچوازية عند انطونيونى أو عند فللينى فى «الحياة الهانئة» . إن اللغة الجدلية اللاذعة وشخصية المخرجين المتحققة تبتعد عن الشفرات الأولية . والإشارة لواقعية ڤيسكونتى «الرومانسية» أو واقعية فللينى «السحرية» أو «الإحساس الجديد بالواقع» لدى انطونيونى ليست سوى نوعاً من البهلوانية اللفظية . فالواقعية الجديدة لم تبق حية إلا فى بعض الأعمال . وبعيداً عن الموضات التى ظهرت فى روما ، يعد إرمانو ألوملى الصادق مرهف الحسى ، بفضل بورتريهات البسطاء من الناس التى قدمها ، سليل هذه المدرسة الأكثر أصالة ، فملاحظته الدقيقة لشعرية الحياة اليومية وعنايته العاطفية بانضباط النبرة ، وثقته المتواضعة واتساقه الأخلاقى كل هذا أضفى على أفلامه طابعاً لا سياسياً ، ينزع للروحانية ، لا يتلاءم تماماً وتفتح الشخصية الإنسانية . فى فيلم «مذكرات خاصة» يظهر ڤاليريو زورليني أيضاً بمظهر الوريث المباشر للواقعية الجديدة . وفى عملية ماتى» يؤكد فرانشسكو روسى ، بقوة المونتاچ ، مرافعته السياسية ذات الطابع التسجيلى عن النص الروائى الدرامى . وإلى جانب التحليل الجرىء للطبقة العاملة الذى قدمه إليو بترى ، تبدو أعمال بونتى كورڤو التى تستلهم الغنائية الذاتية

السوڤيتية ، أعمالاً ضخمة بينما يعود كارلو ليتزانى إلى الحرب العالمية الثانية فى فيلم «تاريخ العشاق المساكين» .

إذا كانت ظاهرة الموجة الجديدة لم تبلغ إيطاليا ، فإن برناردو برتولوتشى انعطف فى عام ١٩٦٤ مع فيلمه «ما قبل الثورة» نحو نبرة أسلوبية وسياسية جديدة ، تشتبك مباشرة مع الواقع المضطرب الذى يعيشه الجيل الجديد .

لقد جعلت الواقعية الجديدة الجمهور يألف التلقائية الطبيعية فى الأداء وفى التصوير المباشر الخارجى . وإذا كانت قد ألهمت بعض الأعمال مثل «أن تحيا» للمخرج اليابانى اكيرا كيروساوا ، فإنها قامت على وجه الخصوص باستنفار فكرة رئيسية هى فكرة الأصالة التى ألهمت مبدعى سينما الحقيقة والسينما المباشرة . وتذكرنا بعض أفلام ستياچيت راى وفيلم «سلام بومباى» للمخرجة ميرا نايير ، أن رينوار وروسلليني قاما بالحج إلى الهند ليعودا بأعمال تسجيلية فائقة الجمال والعمق .

ملحق بمقال الواقعية الجديدة الإيطالية

١ - عام ١٩٤٣

«فى عام ١٩٤٣ (شهر واحد قبل انهيار حكم موسولينى) استخدم امبرتو بربارو، وكان حينذاك أستاذاً بالمركز التجريبى ، للمرة الأولى ، فى مجلة «الفيلم» (روما) ، مصطلح الواقعية الجديدة ، مشيراً للسينما الفرنسية فترة ما قبل الحرب ، فى مقال خصصه لفيلم «رصيف الغيوم» . أما السينما فى بلاده فقد كتب عنها فى نفس المقال : «إذا أردنا أن ننبذ إلى الأبد العجينة التاريخية سهلة التشكيل ، والقرن التاسع عشر الساخن ، وكوميديا المواقف الملتبسة الصغيرة ، علينا أن نجرب السينما الواقعية» .

بيير لوبرون ، السينما الإيطالية ،
دار سيجر ١٩٦٦ .

٢ - مائة فيلم

«تستطيع الواقعية الجديدة الإيطالية أن تفخر بنحو مائة فيلم صوروا بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٦ ... مائة فيلم ضمن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة التى بلغت فى نفس هذه الفترة نحو ألف ومائتى فيلم . ظاهرياً تعد هذه النتيجة ضئيلة ولكن لم يقدم أى فيلم جيد فى السينما الإيطالية أثناء هذه السنوات العشر خارج الواقعية الجديدة ، التى صنعت جيلاً بأكمله من المخرجين العظام (مايكل أنجلو انطونيونى ، ريناتو كاستلانى ، لوتشيانو امر ، فدريكو فيللينى ، بيترو چيرمى ، كارلو ليتزانى ، فرانشسكو مازللى، جسبى دى سانتس) وقد انضم للحركة أفضل المخرجين القدامى ، بينما نبذها منهم ألبرتو لتوادا ، روبرتو روسللينى ، ڤيتوريودى سيكا ، ألدو ڤرجانو ، لوكينو فسكونتى ولويجى زامپا ، أو حاول البعض الانتماء إليها بشئ من النجاح مثل السندرو بلازتى ، ماريو كميرينى وأوجستو چنيما) وقد كان دور كتاب السيناريو مثل سيزار زڤاتينى وبيترو تللينى وسيرچيو أميدى وتوليو بيناللى وسوزوستتى داميكو دوراً مؤثراً وحاسماً» .

ريمون بورد واندريه بويسى ،
الواقعية الجديدة الإيطالية ،
دار كليرفونتان ، لوزان ، ١٩٦٠

٣ - مرادف الإيطالية

«منذ ١٩٤٢-١٩٤٣ ، انتجت الواقعية الجديدة ، كأداة صُبت فى الكفاح المضاد للفاشية مستلهمة التمرد الشعبى ، أولى روائع السينما الإيطالية الجديدة . فاجأنا الانفجار الواقعى الجديد عام ١٩٤٦ بأهميته واتساعه لأننا كنا نجهل أن المدرسة الجديدة لم تكن ظاهرة تلقائية وإنما جماع سنوات طويلة من العمق والصراع . لقد كانت القوة الشعبية بلاشك هى الباعث المؤثر للتيار الجديد الذى بدأ بفيلم «روما ، مدينة مفتوحة» ليؤثر على نصف العالم من البرازيل أو الأرجنتين إلى فرنسا ، اليابان ، الهند وأندونسيا وحتى أسبانيا . غير أن قوتها ازدادت عن طريق الأعمال النظرية التى قدمها النقاد الشباب فى فترة الظلام الفاشستى . ونستطيع أن نعتقد أنه لو كان هناك جهد مماثل فى فرنسا خلال السنوات السوداء المجيدة للاحتلال والمقاومة لما أصبحت الواقعية الجديدة والمدرسة الإيطالية مترادفين بين عام ١٩٤٥ و ١٩٥٠ : كنا سنتحدث عن الواقعية الجديدة فى پاريس كما فى روما ، وكان فيلم «معركة السكة الحديد» لرينيه كليمون سيصبح فيلما علامة يتمتع بنفس أهمية فيلم «روما مدينة مفتوحة» .

جورج سادول ، مقدمة كتاب السينما الإيطالية
تأليف كارلو ليتزانى ، دار EFR ، ١٩٥٥ .

٤ - لنكشف عن ثيابنا الرثة

«هل نصنع ثياباً رثة ؟ لنكشف عن ثيابنا الرثة . هل هزمنا ؟ لننظر إلى كوارثنا . هل ندين بها للمافيا ؟ للتزمت المنافق ؟ للنزعة الامتثالية ؟ لانعدام المسئولية ؟ للتعليم الناقص ؟ لندفع كل ديوننا بحب وحشى للشرف والأمانة وسيشارك العالم ، متأثراً ، فى تلك المعركة الكبرى مع الحقيقة . (...) لا شىء أفضل من السينما يكشف كل أسس الأمة» .

البرتو لاتوادا ، مجلة فيلم دوچيى عدد ٤ ،
يونيو ١٩٤٥ ، ميلانو .

٥ - حالة فللينى

«إن وضع فللينى التاريخى فى السينما الايطالية وضع شديد الخصوصية . لقد بدأ مشواره الفنى بالفعل بتعاونه مع روسللينى عام ١٩٤٣ ، ولكنه انتظر سبع

سنوات قبل أن يوقع عام ١٩٥٠ أول أفلامه بوصفه مخرجاً مشتركاً «منوعات خفيفة» . بدأ مع الواقعية الجديدة فترة ما بعد الحرب ولكنه حين أصبح حقاً مؤلف أفلام كانت الواقعية قد تم تجاوزها . وسيتجاوزها فللينى نفسه فى التو عن طريق تبنى نبرة شاعرية شديدة الخصوصية» . (كما تشهد بذلك أفلام «luitelloni» (١٩٥٣) ، «لاسترادا» (١٩٥٤) ، «Ilbidone» (١٩٥٥) و«ليالى كابيريا» (١٩٥٦))

بيير لوبرون ، السينما الايطالية ، دار سيجر ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٥

٦ - الأدوات الأسلوبية

تميزت أفلام الواقعية الجديدة بمايلى :

١ - الاستخدام المتكرر للقطات المجاميع واللقطات المتوسطة وتكوين الكادر المقارب لتكوين الكادر فى النشرات الإخبارية اليومية .

٢ - رفض المؤثرات البصرية (طباعة فوقية ، صور مائلة ، انعكاسات ، تشويه الصور ، حذف) التى كانت أثيرة فى السينما الصامتة : الواقعية الجديدة تكمل السينما من حيث توقف الأخوة لوميير .

٣ - صورة رمادية على غرار التراث التسجيلى .

٤ - مونتاج دون مؤثرات خاصة .

٥ - تصوير فى الأماكن الواقعية .

٦ - مرونة الديكوباج بما يتطلب الاستعانة كثيراً بالارتجال .

٧ - الاستعانة بممثلين غير محترفين فى بعض الأحيان .

٨ - بساطة الحوار .

٩ - اللجوء إلى التزامن المسجل بعد التصوير حيث يتم تصوير الأفلام بالطريقة الصامتة .

١٠- الميزانيات المتواضعة .

٧ - وجهة نظر بازان

لقد سبقت كثير من عناصر المدرسة الإيطالية الشابة فى وجودها إذن فترة التحرير : الرجال والتقنيات والاتجاهات الجمالية . لكن الوضع التاريخى والاجتماعى والاقتصادى سارع فجأة بتقديم تحليل مركب تداخلت فيه عناصر أصلية (...) .

حتى عندما يستقل الجانب الجوهرى فى السيناريو عن الأحداث الجارية فإن الأفلام الإيطالية تعد أولاً ريبورتاچات (تحقيقات) مركبة (...) وتمثل قيمة تسجيلية لا مثيل لها (...) .

لقد توصلت إلى تعريف خصائص أسلوب روسلليني فى فيلم «المواطن» وأسلوب أورسون ويلز فى «المواطن كين» بنفس الألفاظ تقريباً . إن كلاً منهما يسلك طرقاً تقنية على طرفى نقيض ويصلان رغم ذلك إلى عمل ديكوپاچ (تقطيع) يحترم الواقع بشكل متساو تقريباً (...) .

وأتيح لى أن أقارن بين قصة «المواطن» وقصص بعض الروائيين وكتاب القصة القصيرة المحدثين . إن العلاقة بين تقنيات أورسون ويلز وبين تقنيات الرواية الأمريكية (وبشكل خاص رواية دوس باسوس) علاقة بديهية (...) : ليست جماليات السينما الإيطالية سوى المعادل السينمائى للرواية الأمريكية ، على أقل تقدير فى الأجزاء المعتنى بها ، ولدى المخرجين الواعين بأدواتهم مثل روسلليني» .

٨ - التيمات الكبرى

لقد وقف سينمائيو الواقعية الجديدة الإيطاليون على أرضية اهتمامات مشتركة :

- إدانة الفاشية وتمجيد عمل الأنصار كما فى أفلام «روما مدينة مفتوحة» و «   » لروسلليني ، و «ستشرق الشمس من جديد» لألدو ڤرجانو ، «الحياة فى سلام» و «السنوات الصعبة» للويجى زامپا ، «رجل العصابة» لألبرتو لاتوادا و «صيد مأساوى» لجسيپى دى سانتس .
- تخلف المتروچيورنو كما فى أفلام «الأرض تهتز» لڤيسكونتى ، و «أعياد فصح دامية» لاى سانتس و «درب الأمل» لبيترو چيرمى .
- البطالة فى المدن كما فى «   » و «سارق الدراجة» و «معجزة فى ميلانو» و «المحطة الأخيرة» و «السطح» لڤيتوريو دى سيكا و «دقت الساعة الحادية عشرة» لدى سانتس .

- المشكلات الاجتماعية فى الريف كما فى أفلام «طاحونة پو» لألبرتو لاتوادا و «الأرز المر» لدى سانتس .
- بؤس العجائز كما فى أفلام «اومبرتو د.» لڤيتوريو دى سيكا و «المعطف» لألبرتو لاتوادا .
- وضع المرأة كما فى أفلام «قصة حب» و «النساء فيما بينهن» لأنطونيونى و «بريد القلب» لفلليني و «فتاة بلا رجل» لدى سانتس و «نساء اليوم» للويجى زامپا .
- تيمات أخرى : الدين ، المنحرنون فى المدن ، التحليلات التاريخية .

٩ - أهم أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية

- روما مدينة مفتوحة - روبرتو روسلليني ، ١٩٤٥
- Païsa - روبرتو روسلليني ، ١٩٤٦
- Sciuscia - ڤيتوريو دى سيكا ، ١٩٤٦
- قاطع الطريق - ألبرتو لاتوادا ، ١٩٤٦
- الحياة فى سلام - لويجى زامپا ، ١٩٤٦
- ألمانيا سنة صفر - روبرتو روسلليني ، ١٩٤٧
- لازالت الشمس تشرق - الدو ڤرجانو ، ١٩٤٧
- صيد مأساوى - جوسيبى دى سانتس ، ١٩٤٧
- سارق الدراجة - ڤيتوريو دى سيكا ، ١٩٤٨
- الأرض تهتز - لوكينو ڤيسكونتى ، ١٩٤٨
- بلا رحمة - ألبرتو لاتوادا ، ١٩٤٨
- الأرز المر - جوسيبى دى سانتس ، ١٩٤٩
- طاحونة پو - البرتو لاتوادا ، ١٩٤٩
- باسم القانون - بيترو چيرمى ، ١٩٤٩ .
- معجزة فى ميلانو - ڤيتوريو دى سيكا ، ١٩٥٠
- أومبرتو د . - ڤيتوريو دى سيكا ، ١٩٥١ .

هوامش

١ - شهدت مدينة كاسينو الإيطالية معركة عنيفة ومدمرة عام ١٩٤٤ (المترجمة) .

٢ - چوليــو أندريوتى ، رجــل سياسة إيطــالى ولد فى روما عام ١٩١٩ . نائب ديمقراطى مسيحى منذ ١٩٤٥ ، تدرج فى مناصب وزارية عديدة حتى عين رئيساً للوزراء عام ١٩٧٢ . (المترجمة) .

٣ - الحقائقية Vérisme مذهب مدرسة أدبية وموسيقية ظهرت فى إيطاليا فى أواخر القرن التاسع عشر ، تدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها ، على غرار المدرسة الواقعية فى فرنسا . (المترجمة)

٤ - ڤرجا Verga كاتب إيطالى (١٨٤٠ - ١٩٢٢) أفضل ممثل لمدرسة الحقائقية ، صاحب «الملاڤوجليا» (١٨٨١) و«السيد دون جزوالدو» (١٨٨٩) . (المترجمة) .

٥ - «هيمات فيلم» بشكل حرفى هو «فيلم الأرض» (الفيلم المحلى) وهو نوع نمطى ألمانى من الأفلام السهلة التى تضرب بجذورها فى الفولكلور القومى .

المدرســة البولنــدية

١٩٥٥ - ١٩٦٥

ياتشك فوكزيفنش

ولدت المدرسة البولندية عام ١٩٥٥ فى شكل تحرير مفاجئ للإبداع الذى ألجمته ونغصت عليه الستالينية زمناً . كانت هذه المدرسة أيضاً صرخة أمة فرض عليها الصمت لسنوات عديدة ، لم يسبقها فكر تنظيرى ولابحث جمالى : فقط كانت جزءاً من الازدهار الثقافى الذى أيقظ بولندا فى ذلك العصر ، فى شتى المجالات .

* * *

كان أصحاب التجديد فى البدء هم أندريه ڤايدا وأندريه مونك (اللذان اكتشفت أفلامهما فى مهرجان كان ومهرجان ڤينسيا) وانضم إليهما فيما بعد أسماء مثل يرزى كوليروڤيتش وڤويتسك هيس . لم يشعر هؤلاء بالترابط فيما بينهم تلقائياً ولم يعتبروا أنفسهم مدرسة أو تياراً ، وإنما ابتدع النقد الأجنبى تعبير «المدرسة البولندية» واختلق لها هذه الوحدة . واللافت للنظر على العكس من ذلك ، فى پولندا ، هو تنوع شخصياتها ومواقفها وأساليبها : فسينما ڤايدا اعتبرت على النقيض من سينما مونك . وإذا كنا قد انتهينا إلى تبنى تعبير المدرسة البولندية فقد كان ذلك بغرض التسهيل أكثر منه عن اقتناع .

إعادة تقييم التاريخ

لم تكن الخصائص العديدة للمدرسة المشار إليها فى الواقع سوى معطيات ملازمة للتقاليد الثقافية البولندية : فهى ثقافة لا نعرف عنها الكثير مثلها مثل السينمائيين الذين اكتشفهم العالم الخارجى مع اكتشافه لتلك الثقافة .

إن التراث الثقافى البولندى ، الذى ولد فى القرن التاسع عشر عندما لم تكن هناك دولة پولندية ، أراد فى البدء أن يرتبط الأدب والمسرح والفنون التشكيلية ارتباطاً وثيقاً بمصير البلد وأن يشكل موقعاً للحوارات الاجتماعية والتاريخية ، المدنية والأخلاقية . قدم الفنانون للأمة المنقسمة على نفسها ، الممزقة أطرافها ، رؤية قومية للمشكلات التى تعانى منها ، مؤجلين بذلك الابتكار الجمالى والتحليل النفسى للمرتبة الثانية .

من بين أكبر المشكلات المثارة فى منتصف الخمسينيات ، اكتسب بعضها قيمة رمزية شديدة الخصوصية لأنه كان يلمس جوهر الهوية القومية ذاته ويسمح بتصحيح جزء من التاريخ كانت السلطة الشيوعية تزيفه وتحتقره : المقاومة غيرالشيوعية وأوج معركتها ، أى انتفاضة وارسو . هكذا أصبح من الممكن إجراء بعض التعديلات على كتب التاريخ ، ورد الاعتبار للوطنيين من ضحايا القمع الستالينى ، ولو بعد وفاتهم .

غير أن قوة وأصالة المدرسة البولندية جاءا من كون العملان الرئيسيان فى هذه المدرسة ، وهما «قنال» لڤايدا و «بطولة» لمونك ، قد تعاملا مع الجمهور بشكل عكسى فى طريقة تقديم الانتفاضة (التى خانها ستالين وتخلى عنها الحلفاء وقضى عليها الألمان) : فبينما كان الجمهور ينتظر تمجيداً للبطولة ، دعا هذان الفيلمان إلى إثارة حوار نقدى ، سريعاً ما تحول إلى حوار ساخن ، لإعادة النظر فى الميثولوچيا البولندية .

لاشك أن هذين الفيلمين قدما بطولة المقاتلين من الشباب غير المسلح تسليحاً جيداً وأكدا على اتساع المذبحة التى شملت مائتين وخمسين ألف شخص . لكن رؤيتهما المسيطرة هى رؤية عبثية المأساة الوطنية وشعورهما الطاغى هو الشعور بلا جدوى التضحية .

تقييم جديد آ ' ر : مقاومة حصول الشيوعيين على السلطة وقد فرضهم الجيش الأحمر ضد رغبة الأمة . قدم فيلم «رماد وماس» لڤايدا ، للمرة الأولى فى السينما البولندية ، شخصية رجل من المقاومة يقتل الشيوعيين بوصفه شخصية لطيفة ومأساوية فى الوقت نفسه ، يقع مثله مثل شخصية أمين الحزب الذى يُقتل على يديه ، ضحية المأساة الوطنية .

نقد الإرث الرومانسى

إذا كانت المدرسة البولندية قد أسهبت فى تناول تيمة البولنديين فى اشتباكهم مع تاريخهم و «مصيرهم» فقد صاحب الصورة دائماً فكر نقدى للإرث الرومانسى القائم على المثال الثورى وتأليه الشجاعة والموت البطولى . فى فيلم «لوتنا» أدان ڤايدا تقديم العاطفة على الحساب العقلانى والأوهام الدون كيشوتيه : وفيه يلغى الانفصال عن سلاح الفرسان عام ١٩٣٩ . وفى فيلم «رماد» يشير إلى الملحمة المأساوية التى عاشها البولنديون المنخرطون فى مغامرة نابوليون . نجد نفس السخرية اللاذعة فى فيلم مونك «وريد للبيع» ويعود ڤويتسك هيس لنفس التيمة فى فيلم «فن أن تكون محبوبا» من خلال پورتريه لجيل أرهبته الحرب ولايستطيع الفرار من ثقل آثارها .

ومع ذلك ، لم تنغلق المدرسة البولندية على هذا الموضوع رغم سيطرته عليها : فأفلام يرزى كوا ليروڤيتش على سبيل المثال تشع برهافة أسلوبها ، وقد اعتنق هذه التيمة فى فيلم «نهاية الحرب الحقيقية» عندما قدم وصفاً لزوجين يقلقهما عجز الزوج ، وهو منفى قديم . فى أفلامه الأخرى ، اهتم كواليروڤيتش بدراسة العادات دراسة نفسية «فيلم قطار الليل» ، ويصور - فى رؤية جمالية نادرة - راهبات يشتبكن مع «الشياطين» هم شياطين الحرية والحب (فيلم «الأم چان دى زانج») أو يقدم دراسة لميكانزمات السلطة وآلياتها السياسية والنفسية فى مصر القديمة (فيلم «فرعون») .

لم يسمح تحرر منتصف الخمسينيات المحدود والجزئى بتناول تيمات أساسية مثل الستالينية . فقط فى فيلمه «رجل على الطريق» أشار مونك لبعض ملامح النظام من خلال عامل سكة حديد عجوز متهم عن غير ذنب بمعاداة النظام . وعلى الرغم من اعتدالها ، فقد ظلت الإدانة الوحيدة وظل الموضوع محرماً .

غير متجانسة أسلوبياً

كانت المدرسة البولندية غير متجانسة أسلوبياً . فبعد سنوات من سيادة الواقعية الاشتراكية كان من المفترض تفضيل الأبحاث الجمالية الأكثر تنوعاً . وكان البرنامج الوحيد المشترك هو البحث عن الحقيقة وعن الأصالة والجدة بعيداً عن مذهب الواقعية الاشتراكية التى لم تبدع صورة حقيقية للحياة (المرفوضة بوصفها طبيعية بورجوازية) والتى حاولت قسراً تصوير مبادئ الماركسية المجردة والدعوة إلى إضفاء الصبغة الشعبية على الخط السياسى للحزب .

تم السماح بعرض الأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية على الشاشات البولندية نظراً لمحتواها المناهض للرأسمالية (وحدها من بين جميع الأفلام الغربية) وكانت أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية نموذجاً لشباب السينمائيين الباحثين عن مسار جمالى وأخلاقى قائم على الصدق والأصالة . وقد أتاح لهم النموذج الإيطالى فى الحقيقة أن ينبذوا حيل الإخراج الثقيل المصطنعة والديكورات المبنية بشكل لافت والأداء المسرحى للممثلين وأن يرفضوا بشكل عام تقاليد عالم متخيل كان أعضاء اللجان السياسية يقيسون نقاءه الأيديولوچى بمدى انغلاقه .

نجد مثالاً لهذه الأصالة الجديدة فى شخصية «ماتشيك» (من فيلم «رماد وماس») التى قام بأدائها زبنيو سبولسكى مرتدياً الچينز والنظارة السوداء وقد تقمص السلوك النمطى لشاب متمرد من الخمسينيات . وهى مغالطة تاريخية فى فيلم من المفترض أن تدور أحداثه عام ١٩٤٥ ، ولكن كم كان صادقاً كم كانت قوة التوحد مع البطل !

لاحظ النقاد والمشاهدون الأجانب من جانبهم مكوناً آخر من مكونات المدرسة البولندية وهو الشعرية الرهيفة وخاصة عند ڤايدا ولكن أيضاً عند كڤاليروڤتش وهيز . ويعد أسلوب ڤايدا أسلوباً تعبيرياً بشكل خاص وهو نتاج رؤيته للوضع الإنسانى بكل تطرفه وللتحولات التى يتسبب فيها القدر والتناقضات الملازمة للحياة . بنبرة أخاذة ودرامية يترجم هذا الأسلوب إلى صور ذات كثافة بصرية كبيرة ومحملة بالدلالات الاستعارية . ولنذكر فى فيلم «رماد وماس» موت ماتشيك وسط الأوساخ ، والحلقة المفرغة للبولندية المنومة مغناطيسياً والشعلات المتقدة فى أكواب الشراب أو الصليب المقلوب فى الكنيسة المسلوبة .

تتميز جماليات كڤاليروفتش أيضاً بكثير من التكثيف وتتضمن قدراً أدنى من النوايا الاستعارية . أما «مونك» فإن طريقته فى التعبير تتخطى البعد الواقعى للصورة على الرغم من جذورها الواقعية فى الظاهر . ترجع ارتحالات بطل «ايرويكا» و «حظ للبيع» إلى الحدوتة الفلسفية بينما تعتبر بنية فيلم «رجل على الطريق» بنية بيرانديللية (أو ويلزية – نسبة إلى أورسون ويلز – كما نشاء) فى كلتا الحالتين تكشف الصورة عن معان أكثر رحابة .

إذا أخذنا فى الاعتبار كون سينما هيز محاطة بهالة من الشعر المتميز لوجدنا من الصعب الحديث عن «أسلوب» للمدرسة البولندية : حيث نتعامل فى الواقع مع تراكم من الجماليات الفردية .

أما فيما يخص التاريخ بدقة فالأمر ليس واضحاً أيضاً . لاشك أن مولد هذه المدرسة يمكن أن يُحدد بعرض فيلم «جيل» لڤايدا عام ١٩٥٥ (وهى قصة شباب من المقاومة) غير أن نهايتها يصعب تعيينها . أما ما نستطيع تقديمه فى المقابل فهو أن هذه النهاية لم تحدث بسبب وهن السينمائيين ولا نضوب معين الموضوعات وإنما بسبب انغلاق فترة التحرير ، حيث راحت الرقابة ترفض كل الموضوعات «الجريئة» وتمنع كل محاولة لتوسيع رقعة الحوار السياسى . ونظراً لأن المشكلة الرئيسية كانت الستالينية ، وكل معالجة للتاريخ قد تفضى إلى مراجعتها ، فقد تم وضع حد لتصفيات الحساب مع التاريخ .

النهاية والمثال

انطفأت المدرسة البولندية عموماً بين عامى ١٩٦٢ (فيلم «فن أن تكون محبوباً» حيث تختلط مأساوية وعبثية القدر فى ذكريات امرأة عن شبابها إبان الاحتلال) و ١٩٦٥ (فيلم «فرعون» لكڤاليروڤتش و «رماد» لڤايدا) . ولكن منذ ١٩٦٠ كانت دينامية المدرسة قد انقطعت ، وشكل موت «مونك» فى حادث سيارة القطيعة الرمزية . استمر السينمائيون بالطبع فى تصوير الأفلام ولكن متبّعين فى ذلك وحيهم الخاص عوضاً عن الانخراط فى تيار جماعى .

هل كان فيلم «العابرة» لمونك ينتمى لهذه المدرسة أم كان المخرج يحاول فتح طريق جديدة (هذا الفيلم يستدعى عالم النازى الملىء بالمعتقلات من خلال ذكريات حارسة سابقة ويؤكد على اعتيادية الأداء فى مصنع الموت أكثر مما يؤكد على وحشيته) ؟ وأين تقع الأفلام التى قدمها هيز فى الخمسينيات ؟ هل يشترك فى هذه المدرسة تادوش كونفكى وهو كاتب وسينمائي ذو مكانة عالية وفنان يميل إلى المزج بين المأساة والسخرية (تسيطر على عاله ذكريات الحرب وما بعد الحرب) أم أنه يستقل عنها بأفلامه «آخر أيام الصيف» و «عيد القديسين» أو «Salto» ؟ وكيف نعرّف إسهام هذه المدرسة فى السينما البولندية فى النصف الثانى من الستينيات وما تلاه ؟ إن التأثير الذى مارسته فى المقابل على حركة التجديد فى سينما البلدان الأخرى فى أوروبا الشرقية كما يطلقون عليها وخاصة فى تشيكوسلوفكيا والمجر تأثير بديهى ، حيث انتقلت عدوى الرعدة البولندية إلى هذين البلدين .

ملحق بمقال المدرسة الپولندية

أهم أفلام المدرسة الپولندية

- جيل ، اندريه ڤايدا ، ١٩٥٥
- رجل على الطريق ، اندريه مونك ، ١٩٥٦
- قنال ، اندريه ڤايدا ، ١٩٥٧
- بطولة ، اندريه مونك ، ١٩٥٨
- رماد وماس ، اندريه ڤايدا ، ١٩٥٨
- لوتنا ، اندريه ڤايدا ، ١٩٥٩
- الأم چان ديزانچ ، يرزى كڤاليروڤتش ، ١٩٦١
- العابرة ، اندريه مونك ، لم يكتمل ، ١٩٦١
- فن أن تكون محبوباً ، ڤويتسك هيز ، ١٩٦٢
- رماد ، اندريه ڤايدا ، ١٩٦٥

السينما الحرة والموجة الجديدة البريطانية

١٩٥٢ - ١٩٦٣

سوزان هيوارد

في نهاية الخمسينيات ، شهدت السينما البريطانية تحولاً جذرياً في الكتابة والمضمون : ظهرت على الساحة أفلام أكدت على هموم الوسط العمالي (المجهول حتى ذلك لحين) وحلّت محل الصور المعقمة التي كانت تقدم حتى ذلك الحين عن هذا الوسط .

* * *

«مناهض للمؤسسة» ، هكذا كان هذا التيار من أوجه عديدة : من حيث نظام الإنتاج إذ تم تمويل الأفلام خارج اتحاد رانك - ايه بي سي الذي كان مهيمناً حتى ذلك الوقت ، ومن حيث الاعتماد على الميزانيات الصغيرة ، ومن حيث عقلية أبطال هذه الأفلام الذين ينحدرون من الشعب وليس من الطبقات الموسرة .

فيما يتعلق بمسألة أصول هذه المدرسة الانجليزية الجديدة نجد أن هناك مدرستين فكريتين : يعتقد البعض أن الأدب والمسرح هما اللذان أتاحا مولد الـ «نيو ويڤ سينما» كا يسمونها في بريطانيا ، عام ١٩٥٩ . بينما يرى البعض الآخر وهم أكثر ميلاً للانتقاء ، أن ثمة تأثيراً أيضاً من جانب تراث السينما الحرة التسجيلي في الخمسينيات .

أياً ما كان الأمر ، فإن فرساناً ثلاثة تركوا بصمتهم على هذه المدرسة : ليندساي أندرسون ، كارل ريز وطوني ريتشاردسون ، الذي ينبغي أن نضيف إليهم اسم چون شليسنجر . أسس طوني ريتشاردسون شركة أفلام «وود فول» (بالاشتراك مع چون أوسبورن وبدعم مادي من شركة أفلام براينستون التي هي فرع من شركة بريتش لايون - الأسد البريطاني) وقد أنتجت شركة «وودفول» معظم أفلام المدرسة الإنجليزية الجديدة التي بلغت أوج نجاحها عام ١٩٦٣ .

السينما الحرة والشباب الغاضب

١٩٥٢ - ١٩٥٩

م تتشكل السينما الحرة ؟ وفقاً لطونى ريتشاردسون : «تم ابتكار تسمية السينما الحرة للإشارة إلى عدد من الأفلام التسجيلية التى أخرجناها أنا ولندساى اندرسون وكارل ريز ضمن آخرين ، فى الخمسينيات . لم تكن حركة وإنما عدد من الأفكار التى تعارفنا عليها» . كانت أولى هذه الأفكار هى ضرورة صنع الأفلام خارج أى ضغط تجارى ، والثانية هى تقديم تناول أكثر شعرية وإنسانية .

تزامن ظهور السينما الحرة مع النجاح الهائل لمسرحية چون أوسبورن «انظر للخلف فى غضب» التى قدمت عام ١٩٥٦ فى مسرح «رويال كورت» . علينا أن نؤكد أيضاً أن اندرسون وريز كانا يكتبان فى مجلة سينمائية هى مجلة «سيكوانس» أسسها أوسبورن عام ١٩٤٦ لمعارضة السينما البريطانية السائدة فى ذلك العصر ، التسجيلية والروائية على حد سواء . كانت المجلة تعيب على السينما التسجيلية نزعتها الامتثالية وفتورها ، وتعيب على الروائية خجلها الجمالى وتقاليدها الثقافية . ودافعت فى المقابل عن الفيلم الغنائى الأمريكى وأفلام چون فورد والسينما الفرنسية ممثلة فى كوكتو وجريميون وڤيجو كما دافعت عن كارنيه ودى سيكا وفلاهرتى وأرن سكسدورف ورينوار .

فى التراث التسجيلى البريطانى ، كان من يطلقون عليهم «الشباب الغاضب» يميلون إلى الإرث الذى تركه همفرى يننجز فى مقابل أخذهم على چون جريرسون نظريته الأكاديمية التقليدية للفيلم التسجيلى بوصفه أداة تعليمية تربوية دعائية . من وجهة نظر هؤلاء ، أدت مواقف جريرسون إلى التراجع الجمالى للكتابة السينمائية وإلى تطبيع أيديولوچى هجين من العجرفة الذهنية والنخبوية الاجتماعية . ومقارنة بيننجز كانوا يمتدحون مواهبه كشاعر وفنان مصور تشكيلى وميله للسوريالية والماركسية واهتمامه بحياة البسطاء . ولاحظوا أنه أول مخرج تسجيلى يخرج من لندن ليصور عمال الشمال[١] .

اهتم نقاد مجلة «سيكوانس» فضلاً عن ذلك بالأسلوب أكثر من اهتمامهم بمضمون الأفلام وأدانوا ارتباط السينما الانجليزية بالبنية السردية التقليدية .

فى الوقت نفسه اتهموها بالتهرب من الواقع بينما أخذوا على سينما الحرب تمجيدها للأبطال مع تبرئة الحرب العالمية الثانية من أهوالها . قبل صدور مجلة «كاييه دوسينما» الصفراء ، كانوا بشكل ما يؤلهون المؤلف وكانت لهم أفكارهم الخاصة بهم .

من الممكن تلخيص محور مسيرتهم كما يلى : واقعية اجتماعية – واقعية جديدة – واقعية شعرية – سوريالية .

إذا كان نقاد مجلة «سيكوانس» الشباب قد بدأوا بتصوير الأفلام القصيرة التسجيلية فذلك لأنهم أولاً لم يحصلوا على التمويل الكافى لتصوير أفلام طويلة تُحدث قطيعة مع الأفلام الكوميدية العادية وأفلام الحرب المتكلفة التى أنتجتها شركة رانك وشركة ايه بى سى (إحدى شركات ورنر) . وبالإضافة لتناول الحياة تناولاً شخصياً والاهتمام بالأوساط العمالية والاعتناء بعدم المبالغة وباحترام اليومى ، تميزت أفلام السينما الحرة بتجاور المونتاج البطىء والسريع جنبا إلى جنب وباستخدام موسيقى الچاز كترديد للثقافة السفلى العمالية . مع الرقص كانت موسيقى الچاز بمثابة التحدى لتصنّع الأدب السائد والمهيمن . فى فيلم «ماما لاتسمح» تعبر صور الشباب الراقص عن إرادة ورغبة التحرر بما فى ذلك التحرر على المستوى الجنسى (عنوان «ماما لاتسمح» غامض بشكل متعمد فى هذا الشأن) .

كما أتاح وجود فنيين مثل والتر لاسالى وچون فلتشر فى كثير من هذه الأفلام تحقيق وحدة ما لمسيرتهم بالإضافة للرجوع إلى كارنيه ، ڤيجو وآخرين .

استمرت هذه التجارب بشكل عام بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

الموجة الجديدة البريطانية : ١٩٥٩ – ١٩٦٣

تحددت بداية ما يُطلق عليه فى انجلترا «الموجة الجديدة البريطانية» بعام ١٩٥٩ . كانت هذه المدرسة ثمرة التقاء أصحاب السينما الحرة بكتاب وممثلين أعربوا عن رغبتهم أيضاً فى الارتباط من جديد بالحياة اليومية فى البلد . ووصف خيال كتاب مثل چون برين وشيلاج دولانى وآلان سيليتو وديڤيد ستورى بأنه «حوض مطبخ» (Kitchen Sink) أى أنه ينتمى لجماليات المدرسة الطبيعية . أما الممثلون الجدد فكانت أسماؤهم الآن بيتس وتوم كورتنى وألبرت فينى وريتاتو شنجام .

كان فيلم «الطريق إلى المدينة» إخراج چاك كليتون هو الذى حدد بداية الحركة عام ١٩٥٩ . حتى وإن كان الأمر يتعلق ، كما تؤكد «نيناهيبين» ، بفيلم انتقالى ، ذلك أنه على الرغم من وقــوع أحــداثه فى الشـمـال الصـنـاعى بمـا فى ذلك لكنـة الكـلام ، وعلى الرغم من تأثره الشـديد بالمستوى الاجـتمـاعى ، إلا أنه ظل مـخلصـاً لتـقـاليد الماضى عن طريق الاستعانة بالنجوم والعودة لحياة المجتمع الراقى وأسلوب تقديم المشاهد الغرامية .

من بين فـهود السينمـا الحرة الأصيلة ، يعد طونى ريتشاردسـون أكثرهـم غـزارة فى الإنتاج بما أنه صـور أربعة أفلام أثناء السنوات الأربع للموجة الجديدة البريطانية بينما لم يخرج ريز وأندرسون إلا فيلماً واحداً لكل منهما وأخرج شليسنجر فيلمين .

يندرج أسلوب أفـلامـهم الطويلة فى الخط الرئيسى للسـينمـا الحـرة ، ونجـد أن والتـر لاسالى هو مـدير تصـوير اثنين منهـمـا ، ليست الأفـلام الملونة وإنما الأبيض والأسود . ظل المونتاچ معتمداً على التجاور ولكن لم تعد له نفس الوظيفة كما يلاحظ أندرو هيجسون . لم يعد المهم خلق جو جماعى وإنما التأكيد على الخبرة الفردية . من الممكن أن يعادل هذا التطور تغيراً سياسياً ما : فى الواقع ، نمت السينما الحرة تحت حكم الأغلبيـة العـمـالية ، التى منحـهـا مفـهوم الدولة – حـاملة العناية الإلهـية – أمـلاً جمـاعـيـاً فى بلد عـصـفت به الحـرب . وقـد تم كـبح جـمـاح هذه السـيـاسـة على يدى الحكومـتين المحـافظتين اللتين تعـاقبـتـا الواحـدة تلو الأخرى فى فتـرة الموجة الجـديدة البريطانية التى ردت الاعتبار لليبرالية .

فـيـمـا يخص السـرد نستطيع التـمـيـيز بين خطابين : الخطاب الأول تقليدى عن الطبقة العمالية والثانى أكثر معاداة للامتثالية . ولكن فى الحالتين تعتمد البنية على المشـهد أو المقطع وتكون وجـهة النظر ذاتيـة دائمـاً ، هى وجـهة نظر الفـرد . فى النوع الأول من أنواع الخطاب تكون القـصـة دائمـاً نفس القـصـة : شـاب يرغب فى أن يحـيا حياة ماجنة وأن يستفيد من الحياة أقصى استفادة ، لا يهتم مطلقاً بعمله ولا بالآخرين وينصب اهتمـامـه كلـه فى شيـئين اثنين : الجنس والبيـرة . لكنه فى النهاية يصلح من نفسـه .

هناك نموذجان مثاليان على ذلك هما «مساء السبت صباح الأحد» (إخراج ريز ، ١٩٦٠) و «حب ليس ككل حب» (إخـراج شلسنجـر ، ١٩٦٢) . فى الفـيلمين ، ينحـدر كـاتب

السيناريو من نفس الوسط الذى يصفه مما يضفى على رؤيته ثقل الحياة المعيشة . نستطيع بشكل ما أن ندرج فيلم «الأجساد البرية» (إخراج ريتشاردسون ، ١٩٥٩) ضمن هذه الحركة ولكن مع مراعاة ثلاثة فروق : أولاً أن الكاتب چون أوسبورن مؤلف المسرحية التى أخذ عنها الفيلم ، ليس من أصل عمالى ، ثانياً أن البطل هنا ليس الاعزب الذى يبدأ حياته بالطيش لكنه متزوج بالفعل (وهو عنيف مع زوجته إلى حد أنه يصيبها بالعقم) وثالثاً نفس هذا البطل يناصب المؤسسة العداء باستمرار (لاشك أن أوسبورن أراد مغازلة جمهوره البورچوازى) .

عندما يكون الخطاب الضمنى فى الفيلم هو خطاب رافض للامتثالية ، لايتسم السرد بنفس التكرارية ، لكنه يعتمد دوماً على شخصيات هامشية أو متطرفة . وهو ما نجده فى الأفلام الأربعة الأكثر تمثيلاً لهذا الاتجاه : «طعم العسل» و«وحدة لعدّاء» (وكلاهما من إخراج ريتشارد سون سنة ١٩٦١) و«ثمن رجل» (إخراج أندرسون ، ١٩٦٢) و«بيلى الكاذب» (شلسنجر ، ١٩٦٣) .

فى الفيلم الأول ، تحيا فتاة مراهقة (كاتبة السيناريو امرأة) تعانى من إهمال أم غريبة الأطوار ، على حافة الفقر : تحمل من بحار زنجى لايلبث أن يختفى ثم تعثر على عمل وتلتقى بأحد الشواذ بلا مأوى فتقيم معه ويبدأ فى رعايتها . لكن الأم تعود وتطرد الشاب لتحتل مكانه .

فى فيلم «وحدة العدّاء» يجد شاب منحرف نفسه فى إصلاحية للأحداث ونعرف عن طريق الفلاش باك أن أباه توفى فى حادث عمل وأن أمه أنفقت كل مبلغ التأمين لشراء جهاز تلفزيون ثم اتخذت لنفسها عشيقاً . ولكى ينتقم من وضعه الاجتماعى ويهزأ من المؤسسة ، يتعمد البطل الخسارة فى مباراة مع مدرسة رفيعة المستوى فى سباق الضاحية وهى مدرسة مجاورة لاصلاحية الأحداث فتثور عليه إدارتها .

فى هذين الفيلمين ، يظل الفرد وحيداً ويحيا على هامش المجتمع . فى المقابل ، فى فيلم «ثمن رجل» يجد لاعب رجبى نفسه ملفوظاً من وسطين كان من المفترض أن يلوذ بهما على المستويين المهنى والعاطفى ، ويمنعه مزاجه الحاد من التواطؤ معهما .

إنه فى نهاية الأمر نوع من التزام الصمت العاطفى الذى لا يسمح لمجمل شخصيات الموجة الجديدة البريطانية بتبنى موقف آخر غير موقف الأفراد المنعزلين . والحالة الأكثر بروزاً فى هذا الصدد هى بلاشك حالة بيلى الكاذب فى الفيلم الذى

يحمل نفس الاسم : فهو شخص مهووس باختلاق الأساطير لكنه صموت ، يحيا ضائعاً بين خيالاته ويبدو عاجزاً عن الخروج منها حين تسنح له الفرصة .

فى ظل هذه الظروف ، لا يستطيع الأبطال تصور إمكانية تغيير مصائرهم . فى النوع الأول من القصص لا يستطيع البطل التمرد على طبقته التى يدرك دوماً أنها تجبره على التبعية وفى الثانى تتحرك الشخصية الوحيدة فى الفراغ .

جسدت كل هذه الأفلام مناخ العصر فى بريطانيا : شباب متمرد ، صراع طبقات ، وأيضاً آثار أزمة السويس عام ١٩٥٦ كما ألمح إليها ريمون دورينا . فى فجر حقبة الستينيات ، كان الشعب الانجليزى يحيا حياة انفصامية : من ناحية أشار فشل الحملة على مصر إلى انتهاء الهيمنة الامبريالية ، ومن ناحية أخرى راح رئيس الوزراء المحافظ ، هارولد ماك ميلان يكرر على أسماع ناخبيه أن الحياة لم تكن قط سهلة هكذا . من الممكن تفسير الموجة الجديدة البريطانية من خلال التباين بين هذا الخطاب وبين الواقع .

هناك بلاشك ثلاثة أسباب أدت لسقوط هذه الحركة ، أولها أن الشاشة الصغيرة أتاحت فرصة التعبير أمام نوع جديد من التمرد بفضل برامج موسيقى الروك ، واستطاع الشباب التوحد مع الأمل المتغطرس الذى تبثه أغنيات فريق البيتلز والرولنج ستونز ضمن فرق أخرى وتقليد طريقتهم فى الملبس وفى تصفيف الشعر ، فضلاً عن نمو وتطور التليفزيون الذى أدى إلى هبوط معدل دخول قاعات السينما .

ثانياً ، يجب علينا أن نتذكر أن الموجة الجديدة البريطانية كانت تستلهم نصوصاً أدبية مما أدى بالضرورة إلى تقلص قدرتها على التجدد . فى منتصف الستينيات ، تحول المجتمع جزئياً إلى البورجوازية ولم يعد يبحث عن التوحد مع طبقة اجتماعية واقعة فى شرك الفقر . هكذا حول لندساى اندرسون روحه النقدية باتجاه مظهر آخر من مظاهر المؤسسة ، وأخرج فيلماً عن الحياة فى مدرسة خاصة بعنوان «إذا ....» (١٩٦٨) يلخص باقتدار روح التمرد الفوضوى تقريباً التى كانت سائدة فى انجلترا فى هذا العصر . ومن ناحيته وصف ريز فى فيلمه «مورجان» (١٩٦٦) السلوك اللا اجتماعى الذى ميز «لندن المتأرجحة» فى الستينيات . وأدى تغير النبرة هذه إلى تغير الكتابة الفيلمية وانتقل اندرسون وريز من الواقعية الاجتماعية إلى ما يمكن أن نسميه السوريالية الاجتماعية .

ثالثاً وأخيراً ، من المثير للدهشة أن يكون عام ١٩٦٣ هو عام تألق الموجة الجديدة البريطانية وهو نفسه العام الذى يؤرخ لبداية أفولها . لقد وضع نجاح الحركة نهاية لكل أمل فى قيام سينما فنية وتجريبية بريطانية على مدى عقد كامل من الزمن ، ليس هذا فقط ، وإنما كان ريتشارد سون نفسه هو المسئول عن ذلك . كان يريد تصوير فيلم مقتبس عن «توم جونز» وكان هذا الفيلم الملون يستلزم ميزانية أضخم من ميزانيات الأفلام السابقة للموجة الجديدة البريطانية . عندما رفضت شركة «بريتش لايون» تمويل الفيلم ، سارع الأمريكان وشركة «يونايتد ارتستس» تحديداً لمد يد العون ، حيث اجتذبهم نجاح السينما الانجليزية وشعبية موسيقى الروك وأسطورة «لندن المتأرجحة» ولم يطلبوا أفضل من استثمار أموالهم فى إنتاج أفلام انجليزية . وبينما كان التمويل الأمريكى للأفلام بنسبة ٧٥٪ فى عام ١٩٦٦ ، بلغت النسبة ٩٠٪ عام ١٩٦٧ . ولكن ما إن أصبحت السينما الانجليزية لا تدر ربحاً ، عاد الأمريكان فى نهاية عام ١٩٧٠ إلى ديارهم ، وانتهى عصر السينما الانجليزية الذهبى .



ملحق مقال السينما الحرة والموجة الجديدة البريطانية

١ - السينما الحرة البريطانية

من أين يأتى تعبير «السينما الحرة» Free Cinema ؟

فى عام ١٩٥١ أطلق الناقد آلان كوك هذا العنوان على مقال يتناول برنامج أفلام أمريكية شمالية يشير إليها ضمن باب مخصص «للسينما التجريبية» .

وفى عام ١٩٥٩ ، أطلق ريتشارد أندرسون اسم «السينما الحرة» على برنامج من ست جلسات فى دار عرض National Film Theatre وقد تضمن هذا البرنامج أفلاماً من فرنسا وبولندا والولايات المتحدة وبلدان أخرى فضلاً عن بريطانيا حيث مثلت الأفلام التالية *«السينما الحرة البريطانية»* :

- «قطار ويكفيلد السريع» (لندساى اندرسون ، ١٩٥٢) .
- «أبناء يوم الخميس» (لندساى اندرسون ، ١٩٥٣) .
- «أيا أرض الأحلام» (لندساى اندرسون ، ١٩٥٣) .
- «أمى لا تسمح» (كارل ريز وطونى ريتشارد سون ، ١٩٥٦) .
- «كل يوم ماعدا الكريسماس» (لندساى اندرسون ، ١٩٥٧) .
- «نحن أولاد لامبث» (كارل ريز ، ١٩٥٩) .

٢ - أهم أفلام الموجة الجديدة البريطانية

- الطريق إلى المدينة (چاك كليتون ، ١٩٥٩) .
- الأجساد البرية (طونى ريتشاردسون ، ١٩٥٩) .
- الممثل المتنقل (طونى ريتشاردسون ، ١٩٦٠) .
- مساء السبت صباح الأحد (كارل ريز ، ١٩٦٠) .
- طعم العسل (طونى ريتشاردسون ، ١٩٦١) .
- وحدة العدّاء (طونى ريتشاردسون ، ١٩٦٢) .

- حب ليس ككل حب (چون شلسنجر ، ١٩٦٢) .
- ثمن رجل (لندساى أندرسون ، ١٩٦٣) .
- بللى الكذاب (چون شلسنجر ، ١٩٦٣) .

هامش

١ - فى دراسة عن أعمال همفرى يننجز بعنوان «الصلة الوحيدة» Only Connect كتب لندساى أندرسون أن هذا المخرج «طور بملاحظته للحياة العادية الحميمة والعاطفية ، الخيال والشعر الجماعى . وأتاح أسلوبه القائم على التجاور والترابط والتقابل بين الصور اتصالاً حقيقياً بين الفن والمجتمع المعاصر» . وبحسب أندرسون لينتخز إحداثه قطيعة بين الفن ومفهوم «الذوق الرفيع» .

الموجة الجديدة الفرنسية

١٩٥٨ - ١٩٦٥

رينيه بريدال

ربما تكون الموجة الجديدة الفرنسية هى «المدرسة» التى كان لها أكبر دوى فى أنحاء العالم وذلك بفضل عاملين هامين ضمن عوامل أخرى كثيرة هما بريق المجلة التى حملت الرسالة وهى مجلة «كاييه دو سينما» ، والأثر الحاسم الذى خلفته الأفلام التى أخرجها منظرو المجلة من النقاد الذين تحولوا للإخراج السينمائى : تروفو ، جودار ، شابرول وآخرون . ولقد كانت الستينيات فترة ملائمة أيضاً لهذا النوع من التجديد الذى مهد له العمل النقدى المكثف . كانت الموجة الجديدة دعوة لا مثيل لها للاجتراء على صناعة السينما بشكل مغاير .

* * *

الجودة الفرنسية

فى قلب الخمسينيات ، كان تعبير «الجودة الفرنسية» يعنى أعلى سلم إنتاج تنتظم من خلاله الخصائص التى حققت النجاح لأفلام «الواقعية الشعرية» والتى أصبحت تطبق خارج سياق سنوات ما قبل الحرب . حيث وضعت التقنية الباذخة (من إضاءة وحركة كاميرا) فى خدمة الاقتباسات الأدبية التى كُتبت حواراتها خصيصاً لنجوم هذا العصر وميز هذا الانغلاق النفسى والجمالى عصر الاستوديوهات الذهبى ... وقد بدأت معداتها تعانى وطأة الزمن .

أنه العصر الذى شهد تتويج أعمال كلود أوتان - لارا (القمح قبل الحصاد ، الأحمر والأسود) هنرى - چورچ كلوزو (ثمن الخوف ، الشيطانيات) مارسيل كارنيه (چولييت أو مفتاح الأحلام ، تيريز راكان) ريمون كليمان (ألعاب ممنوعة ، السيد ريبوا) إيف اليجريه (المتعجرفون) چوليان دوڤيڤييه (ماريان أيام شبابى) رينيه كلير

(الحيل الكبرى) كريستيان چاك (فانفان لاتوليب) اندريه كيات (كلنا قتلة) چان – پول لوشانوا (حالة الدكتور لوران) ولوى داكان (الصديق الجميل) . وعلى الرغم من أن كل فيلم فى ذاته مهم ، فإن مجمع الأرباب هذا منذ ١٩٥٠ إلى ١٩٥٥ يبدو بشكل عام حبيس وصفات الماضى ، غريباً عن الواقع وعن التطور العام للسينما (فى إيطاليا أخرج فسكونتى ولتزانى وفللينى وروسللينى وانطونيونى فى العصر نفسه أعمالاً شديدة الحداثة عن طريق ثورة اللغة التى استخدموها والتى أتاحت عمقاً مذهلاً على مستوى الموضوعات) .

إلى جانب هذه الجماعة الأكاديمية التى انصاعت للتوجيهات الحرفية الخاصة بالفاعلية وحسن الذوق ، أخرج عدد من كبار السينمائيين المتميزين أفلاماً نادرة لايتقاطع مسارها إطلاقاً مع مسار ملوك السينما السائدة . من بين هؤلاء چان رينوار (رقصة الكان كان الفرنسية) ، چان كوكتو (أورفيوس) ، چاك تاتى (إجازة السيد هولو) وروبير بريسون (مذكرات قس فى الأرياف) بينما دفع چاك بيكر فى فيلم «خوذة من ذهب» وماكس أوفلس فى فيلم «اللذة» بالنظام إلى منتهاه آخذين أفضل ما فيه . غير أن العمل على الهامش أمر عسير : فلم يستطع بيكر أن يتجنب دائماً إخراج أى شىء (على بابا ، أرسين لوبين) كما أدت دينامية فيلم «لولا مونتس» الباروكية إلى أن يشهد أوفلس آخر روائعه وهو يُشوه بشكل كريه من قبل حماة التقاليد التجارية .

الستة الأوائل

من ١٩٤٧ حتى ١٩٥٧ ، أفلت نحو عشرة أفلام من هذا النمط العام ، كاشفين بذلك عن ستة مخرجين استطاعوا إخراج أعمال قوية متصدين لعادات تضمن نجاح التقاليد بشكل لائق . أربعة منهم أخرجوا أول أفلامهم الروائية الطويلة داخل النظام الطبيعى للإنتاج ، وهم روچيه لينهارت (العطلة الأخيرة – ١٩٤٧) ، الكسندر استروك (اللقاءات السيئة – ١٩٥٥) روچيه ڤاديم (وخلق الله المرأة – ١٩٥٧) ولوى مال (مصعد إلى المقصلة – ١٩٥٧) . ولكن اثنين آخرين كانا قد أخرجا من قبل بشكل حرفى متجاهلين بشكل رائع قواعد المركز القومى للسينما (تصريح التصوير ، البطاقات المهنية ...) وهما چان بيير ملڤيل (صمت البحر – ١٩٤٧ ثم ثلاثة أفلام روائية طويلة بين ١٩٥٠ و ١٩٥٦) وأنييس ڤاردا (بوانت – كورت – ١٩٥٦) .

كلهم يشتركون فى مفهومهم الطموح للإبداع السينمائى الذى تأثر بنظرية الكاميرا - القلم فيه (انظر الكسندر استروك ، «الشاشة الفرنسية» ليكران فرانسيه عدد ١٤٤ ، ٣٠ مارس ١٩٤٨) . فقد اعتبروا السينما فناً ولغة ووسيلة تعبير وليست مجرد عرض أو مهنة عادية (ترأس كلود أوتان - لارا النقابة القومية «لحرفيى» الفيلم) . هؤلاء المخرجون الستة يشكلون نوعاً «الآباء الروحيين» للموجة الجديدة والتى لايجب أن ينسينا تفجرها المفاجىء أنها لم تكن ممكنة بدون اجتماع ظروف عديدة مواتية .

من نوادى السينما إلى 4 X - 500 ASA

كان عشق السينما هو مهد الموجة الجديدة . فى الخمسينيات ، اكتشف آلاف الهواة من خلال نوادى السينما كل من ايزنشتين ، أورسون ويلز ، كارل دراير والتعبيرية الألمانية وأيضاً ، من المعاصرين ، انجمار برجمان ، كنچى ميزوجوشى ومايكل أنچلو انطونيونى . وامتلأت السينماتيك التى أسسها هنرى لانجلوا فى كل الحفلات مثلها مثل دور العرض ذات البرنامج الأساسى المزدهرة فى پاريس (استوديو٢٨ ، أورسولين ، لاباجود ، استوديو كاردينيه ...) وفى استوديو پارناس ، استقبل چان - لوى شيريه فى ندواته اندريه بازان وفريق مجلة ليكاييه دو سينما التى كانت موضوعاتها تعاد أو تناقش فى المجلات الأخرى المتخصصة التى ظهرت أيضاً بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٤ (ومنها ايماچ ايرسون ، تليسينيه) (پوزتيف ، سينما) .

وبالتوازى ، كان التلفزيون يبحث عن نفسه ، بعيداً عن أجواء الديكورات المصنوعة التى كانت تُشْتَم فى كافة الأفلام «الكبيرة» الفرنسية . على الشاشة الصغيرة ، لم تكن أهمية العمل تكمن فى الحوار ولا فى الكمال التقنى وإنما فى صدق الصورة أو دقة نظرة ما أو جرأة حركة مأخوذة فى عرض الشارع باستخدام كاميرا ١٦ مللى . وعلى الرغم من أن كوداك كان قد أعد وسوّق شرائط خام تسمح حساسيتها بالتصوير فى ضوء النهار إلا أن الأفلام الفرنسية ظلت تصور فى الاستوديوهات باستخدام العشرات من عاكسات الضوء .

وعلى الرغم من أن معقل السينما الراسخة قد ظل حصيناً على المستوى التجارى فإن جمهوراً جديداً كان يرغب فى أن يشاهد فى دور العرض سينما مغايرة تختلف عن تلك التى تشق نفس طريق كارنيه - دولانوا اللذين أصبحا من الآن فصاعداً يلهثان

على آخر نفس . ومنذ بداية العقد ، أثبت مخرجون لامعون للأفلام القصيرة أن الشباب ينتظرون أن يتبوأوا أماكنهم (بيير كاست، آلان رينيه ، چورچ فرانچو ، كريس ماركر ، چاك دومى) وتحول النقاد أنفسهم وبدورهم إلى الإخراج وذلك بفضل بيير براو نبرچيه الذى موّل فى ١٩٥٦ - ١٩٥٧ الأفلام الأولى القصيرة لچان - لوك جودار وفرانسوا تروفو وچاك ريڤيت وايريك رومير ...

ثورة الميزانية الصغيرة

لم يكن لهذا الانتظار أن يؤدى إلى تحققات فعلية لو لم يتمكن هؤلاء النقاد - السينمائيين تطبيقياً من تجنب العائق التقنى والمالى والمؤسسى الذى تمثل فى قوانين وعادات الوسط المهنى . ولحسن الحظ ، قام شابرول بالتصوير فى ديسمبر ١٩٥٧ - يناير ١٩٥٨ خارج كل اللوائح ليخرج فيلم «سيرچ الجميل» بفضل ما ورثه عن زوجته من مال ويحصل على جائزة الجودة من المركز القومى للسينما وقدرها خمسة وثلاثون مليوناً من الفرنكات الفرنسية القديمة غطت تكاليف الفيلم تقريباً قبل توزيعه تجارياً ! ثم أعاد الكرة على الفور فى فيلم «أبناء العم» وساعد ايريك رومير وچاك ريڤيت على القيام بعمل «برج الأسد» و «باريس ملك لنا» . عندئذ ، هرول المنتجون وقد أغرتهم الحسابات البسيطة والميزانيات الضئيلة (من أربعين إلى خمسين مليون فرنك) والتى تصاحبها وعود بمضاعفة الأرباح (فى دور العرض ومن خلال جائزة الجودة) وانطلقوا يساعدون المنتصر ، مانحين الشباب الإمكانيات - المحدودة - اللازمة لتصوير أول أفلامهم ، سواء كان يدعمهم تاريخ مطمئن فى العمل كمخرجين للأفلام القصيرة (مثل فرانچو ورينيه) أو كانوا يقدمون نفس «البروفيل» الذى قدمه شابرول وتروفو الناجحان (مثل جودار ، دومى ، كاست ، دونيول - ڤلكروز ...) . ولأن أفلام الموجة الجديدة تكلفتها أقل بكثير من أفلام كلوزو ، كلير ، كليمون أو دولانوا فقد استطاعت الحركة أن تنمو واستطاع المخرجون الجدد أن يحلوا محل القدامى : فالنجاح الاقتصادى وحده من شأنه أن يجعل التطور الجمالى ممكناً .

سينما القطيعة

لم تغير الأفلام الروائية الأولى من إخراج چاك بيكر وكلود أوتان – لارا وهنرى چورچ السينما الفرنسية التى قامت عام ١٩٤٢ ، لكنها كشفت عن ثلاث مواهب جديدة قادرة على استكمال المسيرة . فى ١٩٥٨ – ١٩٦٠ ، كان الموقف مختلفاً ، أولاً لأنه لم تعد هناك ثلاثة أفلام أولى فقط بل عشرات منها غطت على مدى ثلاث سنوات متتالية إنتاج القدماء . ومن ناحية أخرى ، اختلفت هذه الأعمال عن تلك التى سبقتها على الفور . ليس فقط لأن المخرجين كانوا حقاً جددا ولكن لأن الممثلين وكل الفنيين أيضاً كانوا كذلك . ولأن المخرجين كانوا يكتبون أفلامهم بأنفسهم فقد اختفى كتاب السيناريو – وكتاب الحوار زمناً من مقدمة الفيلم . وقد تخلت هذه الأفلام التى صورت فى الشارع دون إضاءة إضافية ، عن الجماليات المصنوعة فى الاستوديوهات لصالح أسلوب بسيط خفيف وواقعى . أما الموضوعات الكبرى فقد حلت محلها القصص اليومية التى تقدم على الشاشة عالم الشباب الذين لم تعد علاقاتهم العاطفية وعلاقتهم بالعالم وبالآخرين تشبه فى شىء رمزية «الجودة الفرنسية» المتكلفة . ومع تغيير الجمهورية فى البلد تغيرت السينما أيضاً . لقد اهتم المخرجون الكتاب بالتعبير أكثر من اهتمامهم بكسب الجمهور ، وحل الإبداع الشخصى محل القواعد الدرامية المتفق عليها . أما عن دور السينما كمرآة (للواقع) فقد عكست الموجة الجديدة جيداً عادات العصر ولكن دون ميل لطرح موضوعات اجتماعية أو سياسية .

والواقع أن هناك تيارين متميزين : الأول ينبع من النقد والثانى من الأفلام القصيرة ، بمعنى أن أحدهما يأتى من النظرية والآخر من التطبيق والممارسة . فمثلاً أعمال رينيه (كان مخرجاً للأفلام القصيرة) أكثر ميلاً للشكلانية من أعمال تروفو ، ولكن أعمال فرانچو فى النهاية أقل عداوة للتقاليد من أعمال جودار القادم من عالم الكتابة . وقد كانت هناك رغبة آنذاك للمقابلة بين «الشباب الغرير» القادم من مجلة كاييه دو سينما وبين مجموعة «الضفة الغربية» لتسجيل الفروق والاختلافات السياسية بينهما ، لكن التمييز لا يستقيم عندما ننظر إليه بعد مرور الزمن : فأنييس ڤاردا ليست أكثر التزاماً من ايريك رومير ، وچان – لوك جودار مثله مثل آلان رينيه رافض ومتمرد. لقد صور كل السينمائيين الفرنسيين الجدد فى الشارع «مثل روسيلليني» وهم يفكرون فى هيتشكوك وهوكس : فالمرجعيات تميل إلى جانب هوليوود لكن الطريقة والأسلوب

«واقعية جديدة» ... إلا إذا ذكرنا بصورة معاكسة المهارة الأمريكية والأخلاق الروسيللينية ، لطالما تسامى هذا التأثير الروحى بشكل مهيب حيث الانفتاح الواقعى على العالم شكل من أشكال الإنسانية أيضاً .

فشل اقتصادى ، إرث جمالى

فى البداية ، كوفىء المنتجون على جرأتهم حيث سجل فيلم «الأربعمائة صفعة» اربعمائة وخمسين ألف تذكرة دخول ، و «أبناء العم» أربعمائة وستة وعشرين ألفاً و «على آخر نفس» ثلاثمائة وثمانين ألفاً . وأفلام أخرى كثيرة بين مائتى ألف وثلاثمائة ألف تذكرة بدت أيضاً مربحة . استمر النجاح التجارى ثلاثة أعوام وزاد عليه النجاح النقدى الجميل . أما «أعداء» الموجة الجديدة الذين تم انتقاؤهم من اليسار غالباً وتحركوا فى إطار مجلة «پوزتيف» فقد كانوا فى الواقع أقلية : حتى چورچ سادول وچان - پول سارتر كانوا من المؤيدين . أما أراجون فقد كان متعصباً بحق لجودار !

بداية ، لوحظت بعض حالات الفشل («العمر الجميل» لپيير كاست ، و «الهرم البشرى» لچان روس عام ١٩٥٩ و «لولا» لچاك دومى عام ١٩٦٠) وما إن توقف خط التذاكر عن الصعود حتى بدأت الاشاعات تُذكر بالأفلام الشهيرة التى أشيع عنها أنها غير جديرة بالعرض «ميرسى ناترسيا» لكاست ، و «خط التسديد» لپوليه) . وسرعان ما تحول حزن المنتجين إلى هلع عندما تعرض أبطال شباك الموجة الجديدة بدورهم للفشل الحاد عند تناولهم موضوعات جادة بعيدة تماماً عن الصورة اللطيفة الشابة الجذابة التى روج لها مسئولو الدعاية فى أفلامهم الأولى : لم يعد لكاست وروس ودومى واستروك وريڤيت وروميير أية جماهير وحتى تروفو (فى فيلم «البشرة الناعمة») وشابرول (فى فيلم «المتحذلقون») وجودار (فى فيلم «جنود الدرك») ورينيه (فى فيلم «موربيل») حققوا نقصاً فى العروض بشكل مقلق . لاشك أن هذه الأفلام قد امتدت لثلاثة أو أربعة مواسم لكن كل فشل كان يذكّر بسابقه وكان أثر ذلك أكثر من مجرد كارثة نتجت عن طلقة طائشة . لم يعد ثمة شك فى أن أفلام الموجة الجديدة كفت عن اجتذاب الجمهور وتمكن الكره المتأصل فى المهنة والذى انطلق من معقله نظراً لنجاحهم من وأد الحركة فى ١٩٦٤ - ١٩٦٥ : لم يعد ريڤيت ولا روميير قادرين على الحصول على تمويلٍ زمناً ، ووافق شابرول على أسوأ التنازلات التجارية ، بينما حصل

جودار وتروفو على ميزانيات محدودة أكثر فأكثر . واستمرت مغامرة الموجة الجديدة ست سنوات .

لكن أحداً لا يستطيع إنهاء تطور جمالى ما بنفس سهولة القضاء على المحاولة الاقتصادية فقد انتقلت العدوى إلى عدد من البلدان حيث فرضت أجيال جديدة من السينمائيين نفسها فى الستينيات . وميّز اتصال الكلمتين تلك السينما الشابة (أو الجديدة) التى ظهرت تباعاً فى إيطاليا وبريطانيا وأوروبا الشرقية والبرازيل وكندا وألمانيا ... وفقاً لمدى لمعان هذه السينما (كما فى إيطاليا) أو بداعتها (كما فى البرازيل) كانت الحركة تستمر أو تتوقف ، ولكن فى كل مكان ، أعادت السينما التفكير فى علاقتها من ناحية بالواقع ومن ناحية أخرى بالتصورات السائدة وفقاً لنموذج الموجة الجديدة الفرنسية .

وقد استمرت هذه الموجة حتى يومنا هذا فى إنتاج شخصياتها الكبيرة : فلم يحل السينمائيون الجدد فى السبعينيات وفى الثمانينيات محل جودار أو شابرول أو رومير . ولم يعد «القدامى» قط لمكانتهم الأولى على الرغم من أن رينيه كليمون لم يكن قد تعدى الخامسة والأربعين عند عرض «الأربعمائة صفعة» ! كانت الصدمة إذن بلا رجعة حتى وإن كان تذوق القصص المحكية جيداً على طريقة تروفو أورومير ينهل من النبع البعيد فى سينما الخمسينيات . إنه التلفزيون الذى جعل دور العرض خاوية وليس أفلام المثقفين التى قدمتها الموجة الجديدة . بالعكس ، فالميزانية المحدودة تسمح اليوم أيضاً للمخرجين بالتعبير بينما كانوا سيظلون زمناً طويلاً غارقين فى الصمت لو أنهم احتاجوا للمبالغ التى كان ينفقها قبل ذلك أوتان - لارا أو رينيه كلير لكل فيلم من أفلامهما . كانت الموجة الجديدة معبراً من الفن الشعبى إلى التعبير النخبوى ، ولكن بعيداً عن كونها سبب هذا التغيير فقد شكلت على العكس من ذلك نوعاً من رد الفعل الذى يهدف للبقاء فى ظل تطور لا رجعة فيه .

ملحق بمقال الموجة الجديدة الفرنسية

١ - سينمائيون فى الثلاثين

قدم لوى منال فيلمه الروائى الأول فى الرابعة والعشرين من عمره ، وفرانسوا تروفو فى السادسة والعشرين ، وأنييس ڤاردا فى السادسة والعشرين ، وكلود شابرول فى الثامنة والعشرين وچاك دومى فى التاسعة والعشرين ، وچان لوك جودار فى الثلاثين ، وچان بيير موكى فى الثلاثين ، وچان بيير ملڤيل فى الثلاثين ، وچاك ريڤيت فى الثالثة والثلاثين ، وآلان رينيه فى الثالثة والثلاثين ، واريك رومير فى التاسعة والثلاثين وچان روش فى الأربعين ...

أما كلود لولوش فهو حالة متفردة حيث أخرج فى الرابعة والعشرين من عمره فيلماً روائياً طويلاً هو «ما يخص الإنسان» (١٩٦١) لكن الفيلم لم يعرض بشكل طبيعى ، كما حدث مع أفلامه الأربعة التالية (١٩٦٣ - ١٩٦٥) ولم يشتهر إلا مع فيلمه السادس «رجل وامرأة» (١٩٦٦) . ونظراً لتأخر هذا التاريخ لا يعتبر كلود لولوش جزءاً أساسياً فى الموجة الجديدة .

٢ - فرنسوا تروفو ، مُنظّر الموجة الجديدة ؟

إن النصين المؤسسين لهذه الحركة هما :

- «اتجاه معين فى السينما الفرنسية» ، (مجلة «كاييه دوسينما» ، عدد رقم ٣١ ، يناير ١٩٥٤) يدين المقال «عيوب» فكرة «الجودة الفنية» الفرنسية .

- «الأزمة وحدها هى التى ستنقذ السينما الفرنسية: يجب تصوير شيء آخر، بروح مغايرة ومناهج أخرى» ، (مجلة «آر» Arts ، عدد رقم ٦٥٢ ، يناير ١٩٥٨) نجد فيه : نصائح لشباب السينمائيين الذين ينبغى عليهم الاستغناء عن الاستديوهات والديكور وأجهزة الإضاءة وكتاب الحوار ، حتى يقودهم شغفهم وصدقهم واحترامهم للواقع .

٣ - سينما المؤلف والواقعية

«إن أول أشكال الموهبة اليوم ، فى السينما ، يقوم على الاهتمام بما هو أمام الكاميرا أكثر من الكاميرا نفسها ، أن نجيب أولاً على سؤال «لماذا ؟» لكى نتمكن بعد ذلك من الإجابة على سؤال «كيف ؟» (چان لوك جودار ، فى مقاله عن فيلم فرانسوا تروفو «الأربعمائة صفعة» فى مجلة «آر» ، عدد رقم ٧١٩ ، أبريل ١٩٥٩) .

هذا الرفض العدوانى للتقنية (التى كان كلود - أوتون لارا أو مارسيل كارنيه يؤلهانها فى هذا العصر واللذان لم يعد لديهما ما يقولانه آنذاك) كان يتم باسم الواقعية ، حيث عاب النقاد الشباب على السينما الفرنسية انفصالها التام عن الواقع .

٤ - بعض الأصوات المتباينة

● **رينيه فوتييه** ، صاحب فيلم «بلوغ العشرين فى الأوراس» :

« إذا كان الهدف المفضل هو كلود أوتون - لارا ، هل تظن أنها كانت مصادفة أم لأن كلود أوتون - لارا كان يخرج فيلماً ، فى قلب حرب الجزائر ، عن رفض الانصياع وتفنيد الوعى ؟ يجب أن نكون واضحين : لم يحدث قط أن تناول فيلم من الموجة الجديدة مشكلة شعبية عامة من زاوية يسارية (...) الموجة الجديدة كانت اتحاداً مؤقتاً بين أناس لم يكن يجمعهم سوى انتمائهم إلى نفس الطبقة البورچوازية ، وتعاونوا فيما بينهم ليتسلقوا حائط الشهرة ثم طرقوا دروباً تقليدية بشدة فيما بعد» .

مجلة «شاشتان» ، الجزائر ، ١٩٨١

● **روبير بنعيون** :

«لقد استبدل سينمائيو مجلة كاييه (دو سينما) بالمواقف الجمالية والسياسية والأخلاقية والاجتماعية للواقعية الجديدة ، نظاماً من الولع القاسى بالفنون ورغبة مفارقة فرضت عليهم تبنى بعض التقنيات من باب النزق ، اكتسبتها إيطاليا من باب الضرورة . فالارتجال الذى كان على الجهة الأخرى من جبال الألپ تقشفاً وحرماناً ، أصبح بالنسبة لهم وظيفة عاطلة . لقد أسس فيلم «على آخر نفس» موضة الـ «أى شىء» المصنوع بأية طريقة» .

مجلة «پوزتيف» عدد رقم ٤٦ ، يونيو ١٩٦٢

● **ميشيل سيمون :**

«ليس بوسع أحد التقليل من شأن ظاهرة الموجة الجديدة (...) لقد وجدت صدى فى كافة بلاد العالم ، بلا جدال ، لم يحدث مثله فى فترة ما بعد الحرب إلا فيما يخص الواقعية الجديدة الإيطالية . لقد حررت هذه الظاهرة عدداً من شباب السينمائيين (...) غير أن الموجة الجديدة خليطاً يصعب الاحاطة بحدوده . بل كانت ظاهرة تخص الجيل ، حالة «وضع يد» على السينما الفرنسية أكثر منها حركة إيديولوچية أو جمالية كما كانت فى زمنها التعبيرية الألمانية أو السينما الثورية الروسية أو الواقعية الجديدة الإيطالية» .

فى ملف : «الموجة الجديدة بعد ٢٥ عاماً» إعداد چان – لوك دوان ، مجلة «الفن السابع» (ساتيام آر) ، سار ، ١٩٨٣ .

٥ - تعريفات وتصنيفات

تاريخياً ، ينتمى إلى الموجة الجديدة كل السينمائيين الشبان الذين أخرجوا فيلمهم الأول بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٠ .

جمالياً ، نستطيع أن نميز بين النقاد سابقاً ومخرجى الأفلام القصيرة سابقاً .

نظرياً ، يؤمن البعض بأن الموجة الجديدة تقتصر فقط على النقاد القدامى الذين ينتمون إلى مجلة كاييه دو سينما .

والموجة الجديدة تعبير أنشأته فرانسواز چيرو ، لكنها استخدمته فى مجلة «اكسبرس» فى ٣ أكتوبر ١٩٥٣ لوصف الشباب بصفة عامة ، ولم يكن شيئاً قد ظهر بعد فى مجال السينما . وفي ١٩٥٩ أعاد بيير بييار استخدام اللفظ مع بعض كتاب المقال الآخرين للإشارة لسينمائيين ينتمون إلى مجلة «كاييه دوسينما» أخرجوا آنذاك أفلامهم الطويلة الأولى .

ونقاد «كاييه دو سينما» الذين انتقلوا إلى الإخراج بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٥٩ هم: كلود شابرول ، بيير كاست ، چاك ريڤيت ، فرانسوا تروفو ، چان لوك جودار ، ايريك رومير وچاك دونيول ڤالكروز .

٦ - الأفلام المؤسسة

- أنا زنجي ، إخراج چان روش ، ١٩٥٧ .
- العشاق ، إخراج لوى مال ، ١٩٥٨ .
- أبناء العم ، إخراج كلود شابرول ، ١٩٥٩ .
- الأربعمائة صفعة ، إخراج فرانسوا تروفو ، ١٩٥٩ .
- الماء فى الفم ، إخراج چاك دونيول ڤالكروز ، ١٩٥٩ .
- العمر الجميل ، إخراج بيير كاست ، ١٩٥٩ .
- على آخر نفس ، إخراج چان لوك جودار ، ١٩٦٠ .
- لولا ، إخراج چاك دومى ، ١٩٦٠ .

٧ - الأعمال الناضجة

- ليون موران قساً ، إخراج چان بيير ملڤيل ، ١٩٦١ .
- العام الماضى فى مارينباد ، إخراج آلان رينيه ، ١٩٦١ .
- كليو من ٥ إلى ٧ ، إخراج أنييس ڤاردا ، ١٩٦١ .
- چول وچيم ، إخراج فرانسوا تروفو ، ١٩٦٢ .
- شمسيات شيربور ، إخراج چاك دومى ، ١٩٦٣ .
- الاحتقار ، إخراج چان - لوك جودار ، ١٩٦٣ .
- بييرو المجنون ، إخراج چان - لوك جودار ، ١٩٦٥ .
- الحب الجنونى ، إخراج چاك ريڤيت ، ١٩٦٧ .
- جامعة المقتنيات ، إخراج إيريك رومير ، ١٩٦٧ .

تتويج السينما المباشرة

١٩٥٩

جى جوتييه

هل كان تتويج السينما المباشرة (التى أطلق عليها زمناً سينما «الحقيقة») نتاج مدرسة ما ؟ يصعب أن نقول ذلك فى إطار نشأة الحركة فى ثلاث دول مختلفة هى كندا وفرنسا والولايات المتحدة . فى الدولة الأولى ، كان القسم الفرنسى فى المركز القومى للفيلم هو أصل نشأة السينما المباشرة . فى فرنسا ، لعب السينمائى چان روش دور الرائد الرئيسى (ولكن ألم يعمل دوماً وفقاً لصيغة قبلية ؟) . فى الولايات المتحدة ، كان روبرت درو و ريتشارد ليكوك هما أول من أطلق الشرارة .

على أية حال ينتمى تيار السينما المباشرة لعائلة «المدرسة» من منظور وحدة المنهج وأثره الفعلى .

* * *

منذ زمن طويل ، وأحياناً على حساب الجسارة التقنية ، عرف البعض تسجيل الصوت متزامناً مع الصورة . بعبارة أخرى ، العمل على تماثل حركة الشفاه تماماً مع الكلمات المنطوقة . فى السينما السردية الدارجة ، يتنازل البعض تماماً عن هذا التطابق الذى بدونه ليس من الممكن دبلچة أى فيلم أجنبى . هناك حالات عديدة يعتبر فيها الصوت المتزامن مستحيلاً ببساطة ، كما هو الحال فى معظم حالات التصوير الخارجى أو التصوير فى استوديوهات مرتجلة . عندما يكون هذا ممكناً وعندما يسمح بذلك أسلوب المخرج فإن الصوت يكتسب فى هذه الحالات عمقاً وحضوراً .

وما كان اختياراً فى السينما القائمة على الممثلين والحوار (الشكل السائد بشكل متسع) أصبح فى فترة الستينيات أمراً لازماً بالنسبة للسينما الميدانية (ريبورتاچ ، تحقيق اجتماعى أو اثنوجرافى ، فيلم تسجيلى) . ليس من المدهش أن يتعجل الفنيون حل هذه المشكلة على يد المستعينين بالفيلم كوسيلة بحث وليس على يد السينمائيين

التقليديين فى المقام الأول . ونظراً لتعقد المشكلة على المستوى التقنى لم يكن من الممكن حلها إلا فى البلدان المتقدمة صناعياً . إذا كانت كندا وفرنسا والولايات المتحدة (بترتيب الأهمية) تأتى على رأس القائمة فى هذه الحركة فذلك لأنها جمعت بين عملية الطلب الأقوى (لأسباب مختلفة) وبين أفضل بنية تحتية .

والواقع أن الصوت المتزامن لا يتم الحصول عليه فقط عن طريق تزامن فعل الكاميرا ومسجل الصوت ، بل يجب أن تكون الكاميرا صامتة كما نعرف . يستطيع المرء أن يلفها (أو «يكتمها» كما يقول العارفون) لكن ذلك كان مجهداً : فصنع الفنيون كاميرات صامتة . يجب أن يستطيع المصور ومهندس الصوت الاتصال عن بعد لكى يصورا ويسجلا على علم ودراية مع كونهما مستقلين أحدهما عن الآخر : فابتكر الفنيون نظم تحكم عن بعد . من ناحية الصورة ، يجب التمكن من التصوير ليلاً دون إضاءة تقريباً ، الأمر الذى يتطلب أفلاماً ذات حساسية عالية . كان الطلب كما هو الحال غالباً يسبق التقنية ، والمناخ الفكرى (الذى يتأثر هو نفسه بقطاعات أخرى من التطور العلمى) يسبق الطلب . فى هذا العصر أيضاً تطور التلفزيون من ناحية والعلوم الاجتماعية من ناحيتها بحثاً عن أدوات جديدة .

حلم تصوير كل شىء

باكتسابها فاعلية أكبر ، اكتسبت ثنائية كاميرا – مسجل صوت خفة أكبر ، والأمران متلازمان . كان من الممكن أن يتحرك فريق العمل ، بتشكيله هذا المكون من مخرج ومصور ومهندس صوت ، بسهولة لاتضاهيها إلا سهولة تلك التحف الصغيرة المستخدمة اليوم ، والتى لا تعمل وحدها أيضاً . وإذا كان اختيار أفضل المحترفين قد تم من داخل المركز القومى للفيلم فى كندا فذلك لأن هذه الهيئة كانت سباقة فى مجال السينما الميدانية .

الخفة تعنى قابلية الحركة . لكن أصحاب الحكايات لن يكونوا أكثر الناس ولعاً بهذه الامكانات الجديدة التى لا تغير الكثير فى ظروف عملهم ، وحتى لو أوحت إليهم – فيما بعد بالنسبة لبعضهم – ببعض الأفكار الجديدة . فى المقابل ، نستطيع أن نتخيل فرحة المحققين الصحفيين وعلماء الاجتماع وعلماء السلالات البشرية والمناضلين والمتعطشين إلى الوثيقة الحية : من الآن فصاعداً ، من الممكن التوغل فى قلب الحدث ،

وتسجيل أحاديث آخر الحكائين من أجل أبناء المستقبل ، والاستماع من المصدر نفسه دون وسائط – أو على الأقل كان هذا ما اعتقده البعض – إلى شهود كل المظالم وكل أعمال القمع . أصبح من الممكن للسينمائيين الجدد أن يتسللوا إلى كل مكان وأن يصوروا عن بعد وأن يحقروا من شأن السلطات . من قال هذا ؟ كان الأمر جزءاً من «روح العصر» . بدأت استطلاعات الرأى ، التى عرفها المتخصصون وحدهم حتى ذلك الحين ، تشق طريقها الصحفى بنجاح وبدأ الرأى العام ، ثعبان الماء الجديد ، يلتهم نفسه بنفسه – ولم يكف عن ذلك منذئذ – كانت اللقاءات الجديدة ، المصورة فى الشارع بحرية ، تمد فى وجهه مرآة كانوا يظنونها فى شىء من السذاجة مرآة كاشفة صافية . كان أول فيلم يدخل هذه اللعبة فى فرنسا ويغذى «الشائعة» بنفسه ويدافع عنها ، هو فيلم «يوميات صيف» (١٩٦٠) . اجتمع لهذا العمل چان روش ، عالم السلالات البشرية والسينمائى ، صاحب فيلم لافت هو «**أنا زنجى**» (١٩٥٨) ضمن أشياء أخرى قام بها ، وإدجار موران عالم الاجتماع ومؤلف عدد من الكتب عن السينما من المنظور التخييلى[1] ، وميشيل برو ، القادم من المركز القومى للفيلم فى كندا بخبرته التى لاتضاهيها خبرة فى مجال الفيلم التسجيلى . فى رجال ثلاثة اجتمع برنامج كامل ... أسىء فك شفرته واستقطب كل أنواع الجدل .

وقبلما نعيد إحياء نقاشات الأمس ، ينبغى على الأقل أن نذكّر بالأفلام التى دارت حولها هذه المناقشات ، فهى على أقل تقدير ، الباقية .

الأفلام المؤسسة

لكل مقام مقال . بدون وجود المركز القومى للفيلم ، وهو مؤسسة أنشأها عام ١٩٣٩ المخرج التسجيلى البريطانى چون جريرسون بناء على طلب الحكومة الكندية ، يحق لنا أن نتساءل اليوم إذا كان بمقدورنا الحديث عن السينما المباشرة بوصفها شيئاً آخر غير كونها مرحلة من تاريخ التقنيات السينمائية (وهى تظل كذلك بالنسبة للبعض) .

سنة ١٩٦٠ : المركز القومى للفيلم الذى انتقل مقره من أوتاوا إلى مونتريال ، يكتشف فى الوقت نفسه التقنيات الجديدة فى التصوير ، ومن جانب كيبك – التى سوف يسمع الجميع بها – يتم اكتشاف «الثورة الهادئة» التى تمهد للقومية الكيبكية . بعد مرور الوقت ، يبدو المسار مخططاً له بعناية ، فى حين أن كل شىء آنذاك كان يتم

عشوائياً . بسبقهم للفنيين كان المصورون يجربون الكاميرات وكانت لديهم فرص عديدة لتبادل الأفكار . فى عام ١٩٥٩ ، وهو عام يؤرخ به ، التقى عدد كبير من صناع المستقبل فى السينما التى ستبزغ بعد ذلك بعامين تحت اسم «سينما الحقيقة» الجميل ، فى حلقة بحث روبرت فلاهرتى (أحد الرواد الذين سنعود للحديث عنهم) فى مدينة سانتا مارجريتا فى كاليفورنيا . وكان من بين الحاضرين هناك ميشيل برو ، چان روش وريتشارد ليكوك الأمريكى .

أما الفيلم الذى نذكره من هذه الفترة الخصبة فهو فيلم «من أجل بقاء العالم» لميشيل برو وپيير پيرو (١٩٦٣) وهو قصة حقيقية ، لم يتم اختلاقها وإنما تم ابتعاثها ، عن صيد سمكة «خنزير البحر» كما كان يحدث فى الماضى فى منطقة «ليل أوكودر» التى تقع عند مصب نهر «سان لوران» وهى قصة ترمز لكيبك كما كان يعتزم أن يظل أو كما كان ينوى أن يصبح ، كما نشاء .

فى الولايات المتحدة المجاورة ، بلد النجوم والسيناريوهات المتينة ، لم يكن أمام السينما المباشرة فرصة كبيرة للدخول فى نطاق السينما السائدة . كل ما تبقى أمامها هو ما تحتفظ به «أمريكا» بشكل عابر ، وأحياناً بكرم زائد ، لكل ما يحرك الأيديولوچية السائدة الثابتة : أى الهامش . بمساعدة التلفزيون - الذى يحتاج ، على عكس السينما ، إلى التقنيات الخفيفة بشكل مستمر - استطاع بعض الهامشيين أن يستقروا فى منطقة مريحة نسبياً وأن يوزعوا أفلامهم ، ليس فى قاعات العرض - حلمهم ! - ولكن فى التلفزيون العام فى الولايات المتحدة - التى تمثل أقلية - على عكس ما يشير اسمها - فى مواجهة التلفزيون الخاص .

لنذكر فيلم «الانتخابات الأولى» (١٩٦٠) حول شخصية چون كيندى ، المرشح الغامض (فى أوروبا) للانتخابات الرئاسية الأولى وهو فيلم من إخراج ريتشارد ليكوك الذى يعد، مع روبرت درو ، من أهم سينمائيى هذا الاتجاه . لم يبدأ نشاط فردريك وايزمان السينمائى إلا عام ١٩٦٧ ، وقد تابع ، دون أن يعوقه شىء ، تحليله الدقيق الصارم للمؤسسات الأمريكية (فيلم القانون والنظام) وجاء ذلك بعد انقضاء المعركة لصالحه .

يعود «يوميات صيف» الذى سبق ذكره ، إلى عام ١٩٦٠ ، مما يعطيه الأسبقية فى مجال النوع . ولنضف أنه لم يكن ليمر مرور الكرام قط بسبب شخصية أصحابه

ومؤلفيه . ولنفس السبب ، بدا هذا الفيلم مثل أفلام التحقيق الصحفى - وهذا ما كانه بالفعل - وليس بياناً للسينما الجديدة - وهو ما أصبح عليه بالاتفاق بين مبدعيه . إنه فيلم يوميات كما يؤذن بذلك العنوان حيث تُترك فرصة الكلام للناس فى الشارع (هذه النقطة كانت محل جدال ورفض كبير) الذين كانوا يفاجأون بالميكروفون يجرى على طول الأرصفة أو يقفز ليستقر حول الرقبة (وكان الميكروفون المحمول قد بدأ يشق طريقه فى العادات اليومية) .

فى ذات الوقت ، اهتم سينمائى آخر هو ماريو راسپولى بنفس الخامات واستكشف نفس المسار وكشف عنه تصويراً وإخراجاً فى تقرير خال من أى زخرف قدمه لليونسكو . ويدين له الناس ، إلا فى حالة الخطأ ، بتعبير «السينما المباشرة» الذى ظل مستخدماً منذ ذلك الحين والذى يعد أكثر رزانة من تعبير «سينما الحقيقة» المبنى على سوء تفاهم تاريخى تولد عنه سوء تفاهم آخر (انظر فيما بعد) . كما يدين له الناس بعدد من الأفلام الرزينة ومنها فيلمه الكلاسيكى «المجهولون فى الأرض» (١٩٦٠) .

وبطريقته الخاصة ، بعيداً عن الجدل الذى لم يشارك فيه قط على أية حال ، تجول كريس ماركر ، الكاتب وصاحب المقال والمصمم الفنى والمصور والسينمائى أيضاً ، فى ربوع باريس فى شهر مايو سنة ١٩٦٢ ليعيد تسجيل مسيرة روس وموران الصيفية ولكن فى الربيع ، وفى الخلفية حرب الجزائر أيضاً فلا أحد يختار عصره . عرض الفيلم فى شهر مايو سنة ١٩٦٣ تحت عنوان «شهر مايو الجميل» . وفى نفس عام عرض «من أجل بقاء العالم» ، أوضح كريس ماركر بشكل مذهل أن الطريق إلى السينما المباشرة متعددة وأن الفن والوثيقة يمكنهما التعايش معاً وأن سينما الشارع لم يكن محكوم عليها بالاعتيادية والابتذال . واستمر ماركر فى طريقه بعد ما عبر عن هذه الأفكار ، مجرباً فى دأب التقنيات الجديدة التى ازدادت خفة وغالباً ما كان ينجح فى تجاربه ، التى استمر فيها وفقاً لآخر الأخبار التى وصلتنا عنه .

فى فترة لاحقة ، حوالى عام ١٩٧٠ ، اعتمد ريمون دوپاردون الذى عرف حتى ذلك الحين كمصور فوتوغرافى ، ممارسة السينما المباشرة ، التى أصبحت أكثر خفة إلى درجة تتيح كل شىء (أو تكاد) أمام المخرج . وسمح النجاح الخاطف لفيلم «حوادث» عام ١٩٨٣ للمتعجلين بتقويم مسار التجربة ، مع تذكيرهم فى نفس الوقت بأن «قانون القلز»[٢] للسوق قد أسدل ستار الصمت على «سينما الواقع» (وإن بقى هناك مهرجان على الأقل) .

الجدل حول "سينما الحقيقة"

في بداية اكتشافاتهم ، أطلق هواة التجريب عدداً من الصيغ التعسة وأكثرها تعاسة هي صيغة «سينما الحقيقة» . من أول من استخدمها ؟ روش وموران غالباً ، لكن چورچ سادول هو الذي اعترف بذنبه معلناً أنه ابتعثها من الطليعة الروسية بناءً على خطأ في الترجمة : كان دزيجا ڤيرتوف قد بدأ جريدته السينمائية «كينو پراڤدا» في نهاية العشرينيات ، لكنها كانت مجرد «ملحق سينمائي للپراڤدا» الأمر الذي دعا بعض الألسنة اللاذعة إلى القول بأنها لا علاقة لها بالحقيقة مثلها في ذلك مثل تجوالات روش الپارسية والسينمائية . فيما يخص ڤيرتوف الذي لم يكن قد أعيد اكتشافه في فرنسا ، كان الأمر أبعد ما يكون عن ادعاء الحقيقة ، من خلال «سينما العين» الخاصة به ، تلك الحقيقة التي كانت تقدم بحذافيرها ، كان ڤيرتوف يصور «مباشرة» في الشارع ، لكنه كان يمتلك طريقة خاصة في المونتاچ تشهد عليها رائعته «الرجل صاحب الكاميرا» .

دعنا من ڤيرتوف . يبقى الجد الآخر ، الأكثر قابلية للفهم والاستعارة ، الذي صور فيلم «نانوك» أحد روائع الفيلم التسجيلي ، المخرج روبرت فلاهرتي . كان يصور الواقع جيداً – مانحاً الصورة نوعاً من الشفافية – لكنه كان يجهل ، لأسباب معينة ، الصوت المتزامن والخامات الخفيفة وكان يخرج الواقع بعناية فائقة تليق بمخرجي الأفلام الروائية الذين يستعينون بممثلين . رغم ذلك ، كان فلاهرتي رائداً يستحق العرض .

بعد البحث عن شرعية تاريخية بشكل لا يمكن تجنبه – لكي نجدد علينا أن نهتم باكتشاف الخلفيات – جاء وقت الحوار بعمق . علينا أن نذكّر بأن السينمائيين المهتمين بالفيلم الروائي لم يعنوا قط بهذا الحوار ، على الرغم من أن الموجة الجديدة ، في أوج انطلاقها آنذاك ، كانت تطالب بالاسترخاء والتصوير بحرية : أطلق فيلم «على آخر نفس» (١٩٥٨) العنان للمشاعر الفياضة واعترف جودار مخرجه عدة مرات بأنه يدين لچان روش . لكن هذه السينما كانت تفوح برائحة الفيلم التسجيلي والعلوم الاجتماعية الصاعدة بحيث لم يكن من الممكن ألا تثير الحذر منها .

كان السؤال هو معرفة إذا ما عاد السينمائيون الجدد بمقتطفات حارة من الواقع الحي في شباكهم بحيث تستطيع أن تتحمل التبريد والتجميد ؟ تدهشنا اليوم ، بعد إحساسنا بالاكتفاء الناتج عن البعد ، السذاجة الممزوجة بالمشاعر الجياشة التي تميز

من هم «مع» ومن هم «ضد» . والواقع أن الجدل لم يُحسم كما اعتقد من هم «ضد» ومن فازوا بالنقاط ، لقد أصبح الجدل أكثر رهافة ، أكثر تحديداً للحجج ، ولجأ إلى الهوامش . غير أن السينما المباشرة التى طردت خارج قاعات العرض مع السينما التسجيلية (بسبب السوق طبعاً) والتى أصبحت مبتذلة إلى حد الغثيان بسبب التلفزيون ، أتيح لها الوقت لاثبات نفسها ، دون أن تتمكن حقاً من مواجهة جمهورها .

قال أبطال السينما المباشرة بشكل أساسى (ولازال بعضهم يردد ذلك ولكن فى الفراغ) لو كان قد أتيح للشهود استخدام هذه الأداة فى الماضى لاحتفظت البشرية بذاكرة حية ولتغير سلوكنا نتيجة لذلك . إن تراكم هذه المواد هو عمل «من أجل مستقبل العالم» . وأجاب أصحاب النزعة التقليدية والعماء ، هما أيضاً بترتيب مشتت ، ممن أرادوا حصر السينما المباشرة فى مجرد عملية تجديد تقنى : ليس التراث هو صانع المستقبل ، حتى وإن حدث ذلك ، فإن الشاهد هو الذى يصنع القصة/ التاريخ من خلال اختياراته أثناء التصوير (فهو يصور ما يريد وقتما يريد) ثم أثناء المونتاج . أما الفن فلا علاقة له بالتقنية .

بعد مرور نحو ثلاثين عاماً ، أصبح ممكناً التقويم الهادئ للأمور على ضوء الكم الهائل من الأفلام المكدسة ... فى الأدراج غالباً . بالإضافة إلى المخزون الهام من أفلام المركز القومى للفيلم (كندا) التى لا تعد كلها بالطبع أعمالاً متميزة ، ولكنها تظل المصدر الأكثر اتساقاً والأسهل منالاً ، وبالإضافة للأفلام التى تُحسب ضمن أعمال مخرج ما دون أن ينفصل اسمها عن «روح السينما المباشرة» (وهى حالة كريس ماركر وچوريس ايڤانز) ، تظل هناك الأعمال غير المكتملة لبعض السينمائيين القريبين والبعيدين غالباً ، كمرجع .

خصص اثنان من السينمائيين على الأقل أعمالهما للسينما المباشرة بمعنى أنه بدون وجود السينما المباشرة لا يكون لهذه الأعمال وجودٌ يذكر : وهما المخرج الكندى (من كيبك) بيير پيرو والمخرج الأمريكى فردريك وايزمان ، اللذان سبق ذكرهما بكثرة . اهتم الأول بتعريف بلده ، متجولاً بين ربوعها بحثاً عن البشر ، واستعرض الثانى بشكل منهجى المؤسسات الكبرى فى الولايات المتحدة من محال ومستشفيات وسجون إلخ . كل شىء يميز بينهما فى مسارهما وكل شىء يقرب بينهما فى عنادهما .

ترك المخرج الفرنسى چان روش ، بأعماله الاثنوجرافية الأفريقية ، مجموعة متناسقة تماماً من الأفلام ، لكنه يظل أكثر استغلاقاً على الفهم ، وقد تملكته بلاشك

روح السينما المباشرة هو أيضاً ، وإن كان أكثر ميلاً للطرق المختصرة وأكثر شهرة فى أوساط عشاق السينما . هناك مخرج فرنسى رابع هو ريمون دوپاردون الذى دخل عالم السينما متأخراً والذى يعد أكثر كتماناً فى طريقته وفى مشروعه ويشكل القمة الرابعة فى هذا المربع الشهير . ومعذرة لريتشارد ليكوك (الولايات المتحدة الأمريكية) وكولين لو (كندا ، المركز القومى للفيلم) وچاك لودوك (كيبك ، المركز القومى للفيلم) صاحب «وقائع الحياة اليومية» ، ومانو بونمارياچ (بلچيكا) صاحب فيلم «ألو ، الشرطة» ويورى بودنيكس (الاتحاد السوڤييتى) الذى أعلن فى الغرب عن السينما المباشرة الروسية من موقعه على أطراف الاتحاد السوڤييتى بفيلمه «هل من السهل أن تكون شاباً ؟» ، ومعذرة أيضاً لبعض السينمائيين الذين نذكرهم ربما ضد رغبتهم ضمن هذا المربع . فهم يحسبون على هذا الحساب الختامى أو ذاك .

كتابة الواقع

ما هى فى نهاية الأمر السينما المباشرة ؟ لقد استمر الاسم لأنه كان يُسكن الجدل ، بما يعنى أنه لم يكن دقيقاً بما يكفى بحيث وجد الجميع أنفسهم فيه . «الحقيقة» لم تستمر لأنها كلمة تتخذ موقفاً ، لايمكن دعمه طبعاً ، لكنه موقف على أية حال ، الأمر الذى يساء فهمه فى كل مكان . فضلاً عن أن المعركة عبأت الممارسين لهذه المهنة والصحفيين عوضاً عن المنظرين ، وليس من الإهانة لأحد أن نقول إن هؤلاء المنظرين هم وحدهم ، فى الحالات الدقيقة ، القادرين على الخروج من المأزق ، حيث أن فدية الدقة هى ، رغم ادعاء كل إنسان عدم تصديقه لذلك ، قدر بسيط من الأحكام . اقترح لوى ماركوريل ، صاحب أحد المراجع النادرة التى تناولت هذه القضية ، تعبير «سينما الكلام» وهو تعبير بليغ وناقص فى الوقت نفسه . ودافع پيير پيرو عن تعبير أكثر دقة هو «سينما المعيش» الذى يعود لإثارة الجدل رغم كل شىء ، ناسياً تحديد من هو الذى يعيش ، السينمائى أم المتفرج . يبقى أنها «سينما المعيش والكلام المباشرة» ، وهو تعبير طويل نوعاً ولكن أى الصفات نحتفظ به ؟ .

يتغذى الريبورتاچ على السينما المباشرة دون أية ميزة جمالية أخرى سوى شكل المصورين فى انتظار أفلام أكثر طموحاً . إن أداء الممثلين فى الأفلام الروائية يستلهم مواقف وإيماءات وحركات الشخصيات التى نلتقيها أثناء التصوير المباشر . كان چون

جريرسون مؤسس المركز القومى للفيلم (كندا) والعارف بالنوع ، يطلق اسم «أفلام وثائقية» على الأفلام التى تصور فى مواقعها الأصلية وذلك قبل تسمية السينما المباشرة . لنحتفظ بهذا الاسم الذى فقد قيمته قليلاً منذ ذلك الحين .

هناك خاصية واحدة للفيلم المباشر تسمح بعزله داخل هذه الفئة المحدودة وداخل السينما فى مجملها فى آن واحد وهى خاصية أنها سينما يؤدى فيها كل إنسان دوره الحقيقى فى الحياة ولا يستطيع أداء غيره . وهى خاصية متكررة : لا يمكن أن يملى هذا الدور شخص آخر ، سواء كان المخرج أو الصحفى أو عالم الاجتماع إلخ . وهو الدور الأصعب تحقيقاً . هنا تصبح السينما المباشرة ضرورية بحق .

سؤال يتحرق لإجابة فورية : من الذى يضمن للمتفرج أن الرجل أو المرأة المتحدث إلى الشاشة لم يتم التلاعب به ؟ لا شىء يضمن ذلك سوى ربما بالنسبة لمتخصص أو لخبير . هناك أسوأ : إن خدعة يقوم بها الممثلون من الممكن أن تخدع الجميع ، لأن الممثل قادر على إعادة تقديم شخصية - بسهولة أقل ، على ابتكار شخصية - مسجلة وكامنة فى أحد الأدراج ، دون علم من أحد . لقد تم تصوير فيلم «فتيات عسكريات» (إخراج نيكولاس برومفيلد وچان شرشيل ، الولايات المتحدة ، ١٩٨١) بالفعل فى أحد المعسكرات العسكرية الأمريكية للنساء . لا يستطيع المتفرج أن يمنع نفسه من الشك فى الأمر .

لا شىء إذن يضمن واقعية ظروف التصوير (أما المونتاچ فمسألة أخرى) ما لم تكن شهادة السينمائى نفسه . نستطيع دائماً مراجعة شاهد فيما يقوله ، أو تصديقه . المسألة مسألة أدبيات المهنة غير المكتوبة . إن سينمائياً يخدع جمهوره - الذى لن يعرف مطلقاً أنه مخدوع - يموه الحقيقة ويزيفها . هناك مزيفون عباقرة : أن تصنع لوحة مزورة لڤان جوخ ليس أمراً فى متناول الجميع ، لكنها تظل مع ذلك لوحة مزورة . لقد كتب كريس ماركر فيما مضى قائلاً عن چيرودو «الحقيقة هى الصنعة» وكان محقاً ، لكن الخياط الذى كان يقطن شارع دى سوسيه ، والذى بدأ طريقه بشكل مذهل بفيلم «شهر مايو الجميل» ، كان ضابطا ماهراً بحق .

لنتابع إذن عن كثب ذلك الشاهد المستعد للموت ذبحاً حتى يصدقه الناس ، مدركين أن مثل هذه المهنة قليلاً ما تصنع مريدين .

هناك من يجهزون لضربتهم زمناً طويلاً (دون أن يعرفوا أحياناً أنهم يجهزون لها

فى أعماقهم منذ الأبد) مثل بيرو الذى تجول بجهاز تسجيله الضخم بطول منطقة «إيل - أو - كودر» ، التى كانت شبه مجهولة آنذاك . وهناك آخرون مثل وايزمان يجيئون يوم التصوير بعد معاينة بسيطة للأماكن ودراسة واعية مبنية على وثائق عن المؤسسة المراد تصويرها . ذلك أن طريقة بيرو تعتمد على التركيب : فهو بحاجة لعدد من الناس يتحدثون بصوت عال وواضح نيابة ضمنياً عن المجموع ، حتى وإن كانوا هم أنفسهم غرباء نصف مندمجين فى المجموع فى منتصف المسافة بين السينمائى وبين المجموعة التى يحاول الاقتراب منها . عندما يتعلق الأمر بهنود الساحل الشمالى الذى يطمئنون لوجود وثرثرة المبشّر أليكسيس چوڤنو ، الذى يحيا إلى جوارهم منذ ثلاثين عاماً (فى فيلم «طعم الدقيق» لپيير پيرو) فإن الوساطة بين الطرفين تفرض نفسها ، كما يتضح من محاولات أخرى عكس ذلك .

إن الدرب مليء بالمخاطر لأن الخطباء الشعبيين التلقائيين الذين يطلق عليهم تعبير «الأفواه الكبيرة» ، يتعرضون للنقد بقسوة ، عندما لا يُقصد بهم شراً ، وخاصة عندما تمجدهم الفنون السمع بصرية . يعمل وايزمان بطريقة اللمسات المتراكمة حيث ينقل من خلال حوارات صغيرة جداً الوجوه المدروسة بعناية للمجتمع المراد تصويره . أحياناً لا يتميز شخص عن آخر ، حيث تكتسب كل الوجوه أهمية متساوية ، من نائب رئيس الجمهورية إلى البائعة فى المحل (فيلم «المحل» ، ١٩٨٤) . أحياناً ما يبرز بعض الأفراد وسط الركام ، لكنهم أكثر الأشخاص غرابة وبؤساً ومخالفة لكل توقع . إنهم يمرون فقط فى أفلام وايزمان (القانون والنظام) وبورنماريا چ (ألو الشرطة) ودوپاردون (حوادث) وماركر (شهر مايو الجميل) وروش (وقائع صيف) لكننا لاننساهم . إنها مفارقة هذا النوع من السينما ، بما فى ذلك السينما عند پيرو الذى يبرز شخصيات يصعب على سينما الممثلين أن تجسدها نظراً لثقل قوانين مشابهة الواقع داخل نوع من الأنواع ، بما فى ذلك الفانتازيا والواقعية . إن السينما المباشرة لا تعنى بمشابهة الواقع وتلك ميزتها المفاجئة[٣] .

تعاطف أو تواطؤ مشبوه ؟

أحياناً ما كان البعض يتهم روش وپيرو بشكل خاص بالتعاطف أو التواطؤ المشبوه أو بتمهيد الطريق إلى درجة حجبت المعنى الأصلى . والحق أن صيد خنزير

البحر فى فيلم «من أجل بقاء العالم» لم يكن يمارس فى «ليل - أو - كودر» عندما عمل پيرو على إحياء هذه العملية لتصويرها ، بالاتفاق مع سكان المنطقة ، والحق أيضاً أن الصيد استمر بعد انتهاء الفيلم وأن پيرو نفسه اشترك فيه ثمانى مرات بلا كاميرا وبلا مسجل صوت . لقد أصاب فى عمله ، كاشفاً عن معنى لماضٍ لم يزل حياً ، كما فعل فى أفلام أخرى كثيرة ، وبخاصة «المظهر الرائع» عن چاك كارتييه . هل ينحاز پيرو للماضى ؟ نعم ، إذا كان المؤرخون منحازين للماضى بشكل لابراء منه .

يبقى أن نصنع فيلماً ، أو عدة أفلام ، من تلك اللحظات الأشد كثافة من الروتين اليومى والتى تظل دوماً متفرقة مهما كان تماسك المشروع الأول . هناك يأتى دور المونتاچ ، ذلك النشاط الليلى المنفصل عن النشاط الصباحى (أو الشفاف على الأقل) المتمثل فى التصوير . لم يعد السينمائى واقعاً تحت السيطرة التى فرضها على نفسه بإرادته فى البداية . إنه يستطيع القيام بالمونتاچ كما يحلو له ، إلا إذا أراد الاستمرار حتى نهاية مشروعه والتمسك بوصفه شاهداً ، بالعهد الذى نسميه «عهد لوميير» .

عندما يتم الانتهاء من الفيلم قد يتخذ هذا الفيلم شكل اليوميات التى تتميز عن الصحافة السيارة بطريقتها وجديتها وتلك البصمة الشخصية التى تجعلنا نقول : «هذا فيلم لوايزمان» (مثال : فيلم «المحل») . وربما اتخذ الفيلم شكل القصة ، كما لو كان قائماً على سيناريو وممثلين ، أى كما لو كان «إعادة» (remake) بشكل عام . حنان وعنف ، قصة صداقة نشأت فى أحضان الغابة ، الصيد وأشكاله الاستعارية ، نقول : «هذا فيلم لپيرو». (مثال : فيلم «الحيوان المضىء»). أناقة فى الشكل ، سخرية ، حدة فى الرؤية ؟ نجيب بلا تردد : «هذا فيلم لماركر» (مثال : فيلم «مايو الجميل») . كل شىء كلاسيكى فى أدق تفاصيله : هؤلاء الناس على الشاشة لا يلعبون أدواراً وإنما يؤدون أدوارهم الحقيقية ، يعلنون أنهم يعيشون .

الغريب أن هؤلاء المؤلفين - الشهود لا يجعلوننا نفكر فى السينما السائدة التى أنكرتهم أو شكت فيهم . وإنما يستدعون روائى القرن التاسع عشر أو روائى بدايات القرن العشرين العظام ، أو كتاب المقال فى القرن الثامن عشر ، وقد يجتذبهم الرجوع أحياناً إلى كتاب الحوليات فى القرون الوسطى . إنهم يلاحظون بنظرة يقظة دائماً ، مختبئين خلف أحد الأعمدة ، مثل شخصية من شخصيات پروست . ثم بعد ذلك ، فى صمت صالة المونتاچ ، ينظمون ويتذكرون بعدما داروا بمرآة الكاميرا بطول الطريق .

وأحياناً ، من قبيل الزهق أو الميل إلى التغيير ، يحومون عند حدود السينما الأخرى ، يأتون بشيء جديد لا زال موجوداً لدى البعض . في عامي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ ، حدثت في السينما الكيبيكية حركة تركت أثراً مع أفلام «الاستيلاء على كل شيء» إخراج كلود چوترا و «القط في الحقيبة» إخراج چيل جروو . وفي مسار آخر ، غيّر مخرجو السينما المباشرة أسلوبهم دون أن يغيروا نظرتهم ، ولنذكر على الأقل أفلام چان روش «كوكو كوكو ، سيد يوليه» وريمون دوپاردون «الحي الخالي - امرأة في أفريقيا» ، لكي نبين أن الحدود واهية وإنه إذا كانت السينما المباشرة قد تم إبعادها عن السينما السائدة في شكلها المفارق «ككتابة للمعيش اليومي» ، فقد انتشرت بأشكال متنوعة في سينما الممثلين القديمة الجميلة التي لم يكن من الممكن أن تتوقف إلى الأبد عند أفلام هوليوود في الأربعينيات .

ملحق بمقال تتويج السينما المباشرة

بدايات السينما المباشرة

- أنا أسود ، إخراج چان روش ، ١٩٥٨
- يوميات صيف ، إخراج چان روش وادجار موران ، ١٩٦٠
- المجهولون فى الأرض ، إخراج ماريو راسپولى ، ١٩٦٠
- الانتخابات الأولى ، إخراج ريتشارد ليكوك ، ١٩٦٠
- من أجل بقاء العالم ، إخراج ميشيل بروو پيير پيرو ، ١٩٦٣
- مايو الجميل ، إخراج كريس ماركر ، ١٩٦٣

هوامش

١ – ادجار موران ، السينما أو الإنسان المتخيل ، مينوى ، پاريس ، ١٩٥٦ .

٢ – قانون «القلز» نظرية اقتصادية تقول بأن أجر العامل لا يمكن قط أن يتجاوز الحد الحيوى الأدنى (المترجمة) .

٣ – إذا كان ضرورياً التحقق من وجهة النظر المتطرفة هذه ، فإن الفيلم التسجيلى المباشر من شأنه أن يطرح على علم العلامات (سيميولوچيا) وعلى التاريخ بعض التساؤلات المثيرة . سؤال علم العلامات : ماهى العناصر ، العرضيات أو تاكسيمات ، التى يمكن أن يبرزها التحليل الداخلى ؟ وسؤال التاريخ : علام يتأسس النقد الخارجى الذى يتحتم عليه بالضرورة أن يؤكد صدق فنان ما ، نعترف أن وظيفته هى مغازلة الكذب ؟

السينما الألمانية الشابة :

جيل أوبرهاوزن

١٩٦١ - ١٩٧١

دانييل سوڤاچيه

إذا كانت السينما الألمانية قد استعادت اليوم بعضاً من مجدها القديم فذلك بفضل الحركة المعروفة باسم «السينما الألمانية الشابة». لقد شهدت السينما فى ألمانيا الفيدرالية نهضة خاصة بدأت فى الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٥ ، متأخرة بعض الشىء عن موجات جديدة غيرها فرضت نفسها فى بلدان أخرى ، باعتبار ن هذه السينما سينما مؤلف بحق - خاصة فى السبعينيات - وبع تطور صورتها فى الثمانينيات .

* * *

لأسباب غالباً ما يُشار إليها ، ليس فقط فيما يتعلق بالموجة الجديدة الفرنسية ، حاول السينمائيون الشباب فى عدد من الدول أن يفرضوا أنفسهم مستعينين بمناهج جديدة فى العمل وموضوعات جديدة وأشكال جديدة فى معظم الأحيان . فى ألمانيا ، عبرت الرغبة فى مقاومة النزعة الأكاديمية عن نفسها فى منشور أوبرهاوزن (١٩٦٢) الذى تم تلخيصه بشكل فج فى الشعار الشهير المأخوذة عن چان - لوى بورى «سينما الأب ماتت» . مثلهم مثل زملائهم فى بلدان أخرى ، طالب الموقعون الستة والعشرون على البيان بتجديد الكوادر السينمائية وأكد هؤلاء السينمائيون الشباب أن «لغة سينمائية» جديدة هى المسؤولة عن مستقبل السينما الألمانية وأعلنوا أنهم على استعداد لأن يحلوا محل السابقين عليهم على المستويين الاقتصادى والشكلانى .

كانت هذه النزعة من القوة بحيث صاحبها الأمل فى تأسيس أجهزة للدعم الحكومى وبحيث عبرت عن نفسها فى سياق الانهيار الاقتصادى الحقيقى للإنتاج السينمائى القديم .

كان السينمائيون الشبان يرفضون تفاهة الأفلام التجارية الألمانية التقليدية : الأفلام المحلية (قصص حب ريفية مختلقة بشكل واضح) ، سلاسل الأفلام العائلية على

غرار «سيسى» ، أفلام حرب تقليدية ، إلخ ، ولم يكن اليأس الذى أصاب النقاد لتخف وطأته إلا بفعل جهود مجموعة ضئيلة من المخرجين المستقلين ، غالباً ما كانوا يلاقون المصاعب ، مثل ستود وكوتنر وترسلر وڤيكى .

تتنوع أصول أصحاب بيان أوبرهاوزن[1] : فكان اثنان منهم قد أخرجا لتوهما فيلماً روائياً ، وكانوا جميعاً ينتمون إلى الفيلم التسجيلى والروائى القصير والتجريبى وحتى الفيلم الدعائى (مثل ادجار ريتز) ويبلغون من العمر بين خمسة وعشرين عاماً وخمسة وثلاثين عاماً وقد تعلموا المهنة بالممارسة غالباً . كان بعضهم مصورين أو مديرى تصوير ، ونال أحدهم تعليماً جامعياً (كلوج) وكان الآخر ممثلاً فى المقام الأول (ظهر كريستيان دورمر فى فيلم لترسلر ثم لڤسيلى) . ولم تكن هناك مدرسة عليا للسينما فى ألمانيا الفيدرالية آنذاك مثل «الايديك»[2] ، وقد أنشئت المعاهد التى تخرج منها العديد من المخرجين المعاصرين فى وقت لاحق فى عام ١٩٦٦ فى برلين وعام ١٩٦٧ فى ميونخ .

تعلم اثنان من أشهر السينمائيين الشبان الألمان فى هذا الجيل ، ممن تم اكتشافهم منذ عام ١٩٦٦ ، فى فرنسا ، وهما ڤولكر شلوندورف الذى ساعد لوى مال وملڤيل ورينيه ، وبيتر فليشمان الذى عمل بعد دراسته فى معهد الايديك مساعداً لروزييه وبوڤير ومنجوز . ولد هذان المخرجان المغتربان الأول عام ١٩٣٩ و الثانى ١٩٣٧ ، ولم يكونا فى أوبرهاوزن عام ١٩٦٢ (أما الفرنسى المهاجر إلى ألمانيا چان - مارى ستروب الذى كان دوماً أكثر راديكالية من زملائه ، فيبدو أنه رفض التوقيع) .

وحدة مهنية ، تنوع شكلى

كانت وحدة أوبرهاوزن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالظروف التى نشأت فيها وبالتضامن المهنى أكثر منه الجمالى .

غير أن جبهة الرفض هذه أفرزت أشكالاً جديدة لتناول القصة السينمائية ، فقد صاحب مبدأ الإحلال والإبدال المهنى تطويراً للمستوى المتوسط للقصة الكلاسيكية على الرغم من بقاء مستوى الجودة هذا زمناً طويلاً متقلصاً وثانوياً ، فى مقابل الإنتاج الشعبى الردىء (سلسلة أفلام ولاس ، وينتو أو چيرى كوتون وأفلام البورنو الخفيفة والوسترن - كارتوفل - وكلها سلاسل انطفأ بريقها اليوم). وصاحبت عملية إزالة الغبار عن أساليب الإخراج الاهتمام بتقديم موضوعات تسيطر عليها عناصر النقد الاجتماعى فى أغلب الأحيان . وارتاد بعض المخرجين الأكثر راديكالية طرقاً جديدة فى تعريف المنهج

المناهض لهوليوود وتعريف العلاقة الجديدة بالمتلقى (ومنهم كلوج وكوتولا وريتز) بينما اختلفت مصائر أكثر السينمائيين ميلاً للتجريب وكان نجاحهم نادراً ، خاصة فى مجال الفيلم الروائى .

كانت أولى غزوات جيل أوبرهاوزن هى إنشاء لجنة السينما الألمانية الشابة وقد تم لهم ذلك عام ١٩٨٤ . كانت هذه اللجنة مكلفة بدعم تمويل الفيلم الروائى الأول لمخرجه (أو الثانى بشكل استثنائى) وكان دخل اللجنة يتم تحصيله من الأقاليم – ذلك أن السياسة الثقافية هى مسئولية السلطات الإقليمية فى ألمانيا الفيدرالية – وقد بدأ نشاط اللجنة فى فبراير ١٩٦٥ تحت إشراف اثنين من الموقعين على بيان أوبرهاوزن وهما الكسندر كلوج والمخرج التسجيلى هانز رولف ستروبل ، الناقد سابقاً وأحد العاملين بالتلفزيون . ثم انضم إليهما المحامى نوربرت كوكلمان الذى أصبح كاتباً للسيناريو ومخرجاً فيما بعد . كشفت المشروعات الأولى التى دعمتها اللجنة عن نزعة انتقائية تامة : فيلم مقتبس عن كافكا يشبه رواية بوليسية ، انتقادات لاذعة ضد ألمانيا مع تناول جديد لمشكلات الأزواج ، ادجار ريتز مع جوهان شاف ، هرتزوج مع فليشمان ، الإخوة شمعونى مع كلوج .

بعد التصويت على قانون للمساعدة الحكومية فى نهاية عام ١٩٦٧ ، انتقده السينمائيون الشباب بشدة ، كان من الضرورى انتظار قانون عام ١٩٧٤ الذى كان أقل تحيزاً للسينما التجارية الخالصة ، فضلاً عن القانون العام الذى يحكم العلاقة بالتلفزيون ، حتى تُعطى لسينما المؤلف دفعة أقوى . وقد اعتمد تقدم سينما المؤلف منذئذ على قاعدة اقتصادية أكثر صلابة وعلى شروط أفضل للتوزيع . كل هذه المراحل صاحبتها حتى اليوم معارك شملت أغلبية المؤلفين الألمان الذين يعرفون ، أفضل مما يعرف آخرون فى أى بلد آخر ، كيف يعربون عن تضامنهم كلما وقع أحدهم تحت تهديد المؤسسات والرقابة المباشرة أو غير المباشرة والعقوبات التى تفرضها لجان منح المساعدات المالية . كان هذا أيضاً ميراث أوبرهاوزن .

شباب ، نقاد ، متمردون

كانت أفلام شباب السينمائيين الألمان فى ذلك الحين تشترك فى تأكيدها على الاختلاف ، الأمر الذى يصل أحياناً إلى حد الاستفزاز ، الاستفزاز الشكلى والتجديد والرغبة فى الاشتباك مع مشكلات الشباب الألمان بشكل خاص . وغالباً ما كانت

خاصية الاختلاف تتأكد فى اختيار الحكايات والتيمات . أعلن هذا التيار الرئيسى ، فى إطار واقعى بشكل عام ، نزوعه لرفض التقيد بالأعراف مما أعطى الأفلام طابع «السينما الشابة» بشكل بديهى حيث كانت السينما التجارية الألمانية مشبعة بالأفكار المبتذلة أو الكليشيهات .

فرضت الحرية نفسها على القصة التى سعت لأن تكون قصة حديثة شابة ومتمردة ، وغالباً مختزلة متشظية تنأى بنفسها عن القصص العاطفية . عانت الأفلام من أزمة النقد - الاجتماعى أحياناً ، النفس - اجتماعى عامة - الذى عادت إليه قوته المطمئنة . إنه عالم الكبار والعجائز والأسرة الذى تتم إدانته ، ألمانيا المعجزة الاقتصادية التى توضع موضع الجدل ، ومجتمع الاستهلاك بشكل أعم . برزت الصراعات بين الأجيال ولكن نادراً ما كانت تطرح مسألة الماضى النازى ، باستثناء بعض الأفلام مثل : «القط والفأر» (١٩٦٧) إخراج هانز يورجن پولاند ، المأخوذ عن نص جونتر جراس الشهير وهو الكاتب الذى اجتذبه فيلم بولاند الأول «توبى» (١٩٦١) . فيما يخص التاريخ علينا أن نبحث فى أعمال كلوج وريتز وكوتولا .

أدارت أفلام هذا «التيار الرئيسى» ظهرها للتاريخ ، وليس للموجة الجديدة الفرنسية . حاول بعضها أن يعكس بشكل أصيل قوانين هوليوود انعكاساً فيه انبهار مع عدم التزام بهذه القوانين . لم يرفض المخرجون فكرة إخراج قصة بوليسية كما هو الحال بالنسبة لكلاوس لميك (ولد عام ١٩٤٠) فى فيلميه الأول والثانى : «على بعد ٤٨ ساعة من اكابولكو» (١٩٦٧) و «نجرسكو ، عشق قدرى» (١٩٦٨) ، وبالنسبة لاكهارد شميدت (ولد عام ١٩٣٨، ناقد سينمائى سابقاً) فى فيلمه «جيل الچيت» (١٩٦٧) و رولان كليك (ولد عام ١٩٣٩) فى فيلمه «طريق مسدود» (١٩٧٠) . ننسى أن فاسبندر فى بدايات إخراجه للأفلام الروائية (١٩٦٩ - ١٩٧٠) قدم حبكات بوليسية تختلط فيها هواجسه وهمومه بتأثيرات خارجية نميز من بينها تأثير چان بيير ملڤيل وأيضاً تأثير جوادر . أما رودلف توميه (ولد عام ١٩٣٩) فقد كان أكثر جودارية من فاسبندر ، فى فيلمه الأول «مخبر سرى» (١٩٦٨) .

يرمز فيلم مثل «وشم» (١٩٦٧) للمخرج يوهان سكاف (ولد عام ١٩٣٣) إلى أهمية التمرد الفردى فى سينما هذا العصر ، حيث تتمظهر الصراعات بين الأجيال عبر قصص الثنائيات العاطفية المثقلة بالضغينة ضد المجتمع : كما فى أفلام «هذا» (١٩٦٥) و « زهرة العمر» (١٩٦٧) إخراج أولريتش شمعونى (١٩٣٩) و «مجرى الأشياء» (١٩٦٧ ، أول الأفلام التى نشاهد فيها الممثل برونو جانز) إخراج هارو سنفت (١٩٢٨) ،

و «أزواج» (١٩٦٧) إخراج مايكل فيرهوفن (ولد عام ١٩٣٨) . تعتبر هذه السينما شديدة الحساسية لوضع المرأة ليس فقط من خلال مشكلات الزواج ، فأحد الأفلام الأكثر تأثيراً هو «على الرأس ياسيدتى !» (١٩٦٧) إخراج كريستيان ريشار (ولد عام ١٩٣٩) . كما أنه العصر الذى بدأت فيه المخرجات فرض وجودهن : فاثنتان منهن ، ماى سبيلز وأولا ستوكل ، بدأتا إخراج الفيلم الروائى منذ ١٩٦٨ .

أثارت الكثير من هذه الأعمال الجدل ، وقليل منها تم توزيعه عبر قنوات تجارية أجنبية ، كما أن المقاومة التى لاقتها فى تلك الآونة تثير دهشتنا اليوم . لقد انخرط كثير من هؤلاء السينمائيين فى الصف ، وأخرجوا عدداً من الأفلام التجارية الصرفة وتم ابتلاع البعض الآخر فى الإنتاج التلفزيونى الإبداعى بدرجة تقل أو تزيد ، أو فى مهام أخرى ملحقة بالتلفزيون . وعاد المخرجان ڤسيلى وبولاند لإخراج الفيلم الروائى الطويل للسينما نحو عام ١٩٨٠ دون نجاح كبير ، بينما تخصص هارو سنفت فى أفلام الأطفال وتخصص ريشار فى الفيلم التسجيلى . وتوفى المخرج فرانز چوزيف سبيكر (ولد عام ١٩٣٣) وهو إحدى الشخصيات القوية فى تلك الفترة ، بعدما أخرج ثلاثة أفلام أهمها «فارس برى» (١٩٦٧) .

الاتجاه التجريبى

كان السينمائيون التجريبيون نشطين داخل أوبرهاوزن ، وقد برز من بين صفوفهم المخرج هربرت ڤسيلى عام ١٩٦٢ (ولد فى النمسا عام ١٩٣١) بفيلمه «خبز سنوات الشباب» الذى بدأ تصويره قبل صدور بيان أوبرهاوزن بثلاثة أشهر . لم يكن وضوح السيناريو المأخوذ عن نص لهينرش بول عام ١٩٥٥ (تم ترجمته تحت نفس العنوان إلى الفرنسية عام ١٩٦٢) عائقاً أمام الصورة التى وصفها كثيرون من الموقعين على أوبرهاوزن بأنها «معقدة» ، «شديدة الأحكام» ، «لا نهاية لها» و «غير مفهومة» – على الرغم من أن الفيلم يظل إلى يومنا هذا وثيقة دالة عن بداية حقبة سينمائية ألمانية جديدة .

كان فرديناند كيتل ، أحد الموقعين على بيان أوبرهاوزن ، مخرجاً تسجيلياً له فيلم روائى وحيد هو «الطريق الموازية» (١٩٦١) وهو فيلم بحثى بممثلين ، استُقبل استقبالاً طيباً فى مهرجان كان وحظى بثناء النقد الفرنسى . تطلب العمل فى هذا الفيلم

«التشويقى الفلسفى» والتصوير الذى يبدو تسجيلياً فى مناطق مختلفة ومناخات مختلفة ثلاثة أعوام . والأرجح أنه أثر على المخرج الشاب ڤرنر هرتزوج (تأثيراً لم يتم الاعتراف به بوضوح) وعلى أفلامه الروائية الأولى «علامات الحياة» (١٩٦٧) و«سراب» (١٩٦٨ - ١٩٧٠) بشكل خاص .

مثل فيلم «علامات الحياة» لهيرتزوج ، استُقبلت أفلام ڤلادو كريسل استقبالاً سيئاً فى المطبوعات الفرنسية الأولى المخصصة للسينما الألمانية الجديدة[٣] . ولد كريسل فى يوغوسلافيا عام ١٩٢٣ واستقر فى ألمانيا الاتحادية عام ١٩٦٣ وقد تعلم فن التصوير وكان مؤلفاً للرسوم المتحركة فى يوغوسلافيا . تعد أفلامه الروائية مقالات عن العنف وعبث الوجود ، كما فى «الحاجز» (١٩٦٤) و«الرسالة» (١٩٦٦) وفى محاولة مدهشة وفوضوية تبدو بشكل يثير الفضول وكأنها احتجاج على الألعاب الأوليمبية فى ميونخ بعنوان «فيلم أو سلطة» (١٩٧٠) . كانت هذه الأفلام سبباً فى تهميش صاحبها الذى ترك السينما لصالح التصوير والشعر .

لم يفتح كل من فرديناند كيتل وڤلادوكريسل وچورچ مورسى وهلموت كوستار وآخرين سوى طاقات صغيرة قابلة للغلق مرة ثانية . وبعد عدة سنوات اضطر مخرجون مثل ڤرنر شروتر ، روبرت ڤان اكرين ، روزا ڤون برونهايم وكلاوس ڤيبورنى للسير فى طريق مماثلة ، على الأقل فى بداياتهم .

من الناحية الكلاسيكية

كان أول أفلام ڤولكر شلوندورف «مخاوف الطالب تورلس» (١٩٦٦) أحد الأفلام التى ترمز لتجديد السينما الألمانية . وقد اعتبرت أفلام «أقل السينمائيين الألمان إقليمية» بمثابة القصص الكلاسيكية لأنها لاتقلب قوانين الإدراك لدى المتفرج . وعلى الرغم من تطابق هذا الرأى مع جانب كبير من أعمال شلوندورف فهو رأى محدد وقاصر يهمل دور الموسيقى فى بعض الأفلام وعمليات الحذف المتقنة والنبرة العامة فى أفلامه الروائية الأساسية ، كما يهمل اشتراكه الصائب مع كلوج وآخرين فى تقديم أفلام نضالية أو شهادات مصورة بداية من عام ١٩٧٧ .

يعد شلوندورف واحداً من السينمائيين المهتمين بالفعالية وبالقدرة على التوصيل ، يقاربه فى ذلك عدد من السينمائيين ذوى النزعة الإنسانية والمنتمين لليسار أمثال بيتر فلشمان (ولد عام ١٩٣٧) ورينهارد هوف (١٩٣٩) الذى أخرج أول أفلامه الروائية عام ١٩٧٠ ومارجريت ڤون تروتا (١٩٤٢) التى بدأت الإخراج عام ١٩٧٥ مع زوجها شلوندورف ، بيتر ليلينتال (١٩٢٩) المخرج التلفزيونى المحنك الذى أخرج أول أفلامه للسينما عام ١٩٦٩ ، نوربرت كوكلمان (١٩٣٠) المحامى الذى انضم لمعركة السينمائيين الشبان عام ١٩٦٥ ، ككاتب سيناريو ثم كمخرج منذ عام ١٩٧٢ مع الاستمرار فى ممارسة مهنته .

إن كلاسيكية هؤلاء المخرجين لا تمت بصلة للكلاسيكية الهوليوودية حتى وإن كان ميلهم للقصة الخطية (التى تتطور فى خط صاعد) ولبساطة وفاعلية الإخراج ، يميزهم تماماً عن جودار وعن كلوج وأيضاً عن المخرجين المعاصرين المستعدين دوماً لإعلان عن جماليات جديدة . بالمقارنة للإنتاج السائد تتميز أفلامهم بطابع تقشفى واضح .

ينحدر من هذه المجموعة النوعان الوحيدان اللذان يخصان السينما الألمانية الشابة : «الفيلم الوطنى النقدى» و فيلم «البروليتاريا الجديدة» . ولد نوع الفيلم الوطنى اليسارى (أو المضاد للفيلم الوطنى) من الرغبة فى إبراز قسوة الحياة الحقيقية والصراعات الاجتماعية والإنسانية فى الوسط الريفى فى مقابلة مع التقاليد الألمانية الرعوية فى هذا المجال . إن فيلم «مشاهد صيد فى بڤاريا» (١٩٦٨) الذى ندين به لبيتر فلشمان والمأخوذ عن مسرحية لمارتن سپر Sperr (قام بالدور الرئيسى فى الفيلم) يكشف السلوك الفاشى للمجتمع التقليدى الذى يرفض الاختلاف .

اختار شلوندورف وهاوف إطاراً تاريخياً لفيلمهما «الثراء المفاجىء لفقراء كومباخ» (١٩٧١) و «ماتياس نيسل» (١٩٧١) كما فعل المخرج القادم من التلفزيون والمعاصر لهما ڤولكر ڤوجلر (ولد عام ١٩٣٠) فى فيلمه «بيدر» . وتبنى أوى براندنر خطاً مماثلاً فى ديكور يتأرجح بين الزمن المعاصر والمستقبل القريب فى فيلمه «أحبك وأقتلك» الذى يعود أيضاً لعام ١٩٧١ . وسوف يمتد هذا النوع بأشكال متنوعة حتى فى التجديد البسيط للميلودراما الريفية (كما فى فيلم «مزرعة شترنشتاين» إخراج جسندورفر عام ١٩٧٥). لقد ألهمت الأرض الزراعية واللهجة المحلية والحياة الريفية أفلاماً أخرى لهاوف أو چوزيف رودل حتى رائعة ادجار ريتز «الأرض» .

فى برلين وفى عام ١٩٧١ أيضاً ، قرر بعض السينمائيين الشباب العودة إلى تقاليد الفيلم البروليتارى الألمانى فى سنوات ١٩٢٧ - ١٩٣٢ ، على قاعدة نضالية ومع مساندة معهد السينما فى برلين وقناة تلفزيون كولونيا . كان أول الأفلام - الشهادات عن عالم العمال هو فيلم كريستيان زيفر (ولد عام ١٩٤١) «أمى العزيزة ، أنا بخير» (١٩٧١) الذى خلا من الوعظ وانتبه إلى كل المشكلات الفردية والاجتماعية ، النفسية والتقنية التى تطرحها مطالب العمال واضراباتهم أو حتى حياتهم اليومية . أخرج كريستيان زيفر فيلمين آخرين من نفس هذه النوعية التى تنتمى إليها أعمال الثنائى ماريان لودك واينجو كراتش وخاصة الفيلم الثالث الذى يحمل عنوان «السعادة الأسرية» (١٩٧٥) ويميل بشكل أكبر إلى شكل النقد البريختى . اشترك سينمائيون آخرون من برلين ينتمون للسينما الملتزمة (مثل ماكى فيلوتزكى ، مواليد عام ١٩٣٨) أو للسينما التسجيلية (مثل ارفين كوش ، مواليد سويسرا عام ١٩٤٦) فى هذه الحركة وكانوا امتداداً لها .

وجدت هذه السينما البروليتارية الجديدة صدى عند فاسبندر نحو عام ١٩٧٢ ، ذلك العام الذى أخرج فيه المسلسل التلفزيونى «ثمانى ساعات لا تصنع يوماً» الذى سبق فيلمه الشهير «ماما كوسترز تصعد إلى السماء» (١٩٧٥) .

ثلاثة يصعب تصنيفهم

أما الوعى التاريخى والاجتماعى الأكبر ، المتأصل بعمق فى الأسلوب السينمائى الخاص ، فإنه موجود لدى ثلاثة سينمائيين آخرين : الكسندر كلوج (ولد عام ١٩٣٢) ، ادجار ريتز (١٩٣٢) وتيودور كوتولا (١٩٢٨) ليست هناك عناصر مشتركة بينهم من حيث التكوين : فالأول عمل بالقانون وبالجامعة والثانى لديه خبرة مهنية طويلة والثالث فى مجال الأبحاث النظرية والنقد السينمائى (وهو أحد مؤسسى مجلة «فيلم كريتيك» عام ١٩٥٧) . ويعد ريتز وكلوج مع كيتل المحركين الأساسيين للحركة التى عبرت عن نفسها فى أوبرهاوزن ، وكانا قد سبق لهما إخراج أفلام ، وسوف يبدأ كوتولا فيما بعد فى مجال الفيلم القصير بأفلام عن كامو وعن بريسون .

لقد حرك كلوج وريتز ، اللذان جمعهما العمل فى الأفلام الروائية الطويلة بكثرة ، مغامرة إنشاء معهد لتعليم السينما الذى أسسه كلوج وديتن شليرماخر

(أحد الموقعين على بيان أوبرهاوزن) فى مدينة أولم عام ١٩٦٢ ، وهو عرض من أعراض الاقتراب من سينما المؤسسة : باستثناء عدد قليل جداً (وبخاصة الأفلام التى تلت عام ١٩٨٠) تخصص طلاب هذا المعهد بشكل شبه كامل ، فى الفيلم التسجيلى .

بدا تيودور كوتولا ، منذ فيلمه الروائى القصير الأول ، ميالاً بشدة للتيمات التاريخية والأخلاقية التى كان يحللها فى إطار الواقع الاجتماعى والإيديولوچى الخاص بألمانيا . كانت العلاقات الملتبسة مع الماضى ، والنسيان الانتقائى وكبت الشعور بالذنب والموقف تجاه السلطة والعلاقة بين الثقافة والقيود الاجتماعية ، مؤثرة فى أفلامه الأولى «قصة نهاية سعيدة» (١٩٦٨) و «بلا رحمة» (١٩٧١) . لقد تغذت أفلامه تماماً بالدرس الواقعى وبريخت وبريسون ، وحتى أعماله التالية للتلفزيون . وسيقوم بإخراج فيلم شهير عن قائد أو شفيتز، مقتبس عن رواية لميرل بعنوان «الموت مهنتى» (١٩٧٦) .

يظهر كوتولا بمظهر المعزول مقارنة بكلوج . اشترك الكسندر كلوج فى كافة المعارك منذ ١٩٦٢ ودافع دوماً عن مبدأ أن يتولى المخرج المسئولية الاقتصادية لعمله – وهو المبدأ الرئيسى فى تاريخ سينما المؤلف فى ألمانيا . إن فيلمه «أنيتا ج» ، الذى قدمه عام ١٩٦٦ ولم تصبه إلى اليوم أية تجاعيد ، بيان رائع عن نظريته فى المونتاچ وصيغ التباعد المتنوعة التى يجربها وميله للمفارقات والرموز .

استخدم ادجار ريتز تقنيات مشابهة فى فيلمه «النَّهِم» (١٩٦٦) ولم يكن تابعاً بقدر ما كان مشاركاً فى نفس المشروع العام . اشترك مع كلوج عام ١٩٧٤ فى عمل يعد نموذجاً مكتملاً لمبادىء السرد القائمة على المونتاچ والكولاچ – ولا يمكن ترجمة عنوانه إلا هكذا : «فى وقت الخطر واليأس الشديد ، يجلب الموقف الوسط الموت» – يعود ادجار ريتز فى هذا العمل إلى هياكل أكثر خطية ويتبنى نبرة اليوميات ، وسوف ينتصر عام ١٩٨٣ مع فيلم «الأرض» . وبينما يقف كلوج ، الذى يبدو أنه اختار التلفزيون اليوم ، على رأس قائمة من الأعمال بلا وريث تقريباً ، فإن ريتز يبدو اليوم بفيلمه كأحد المؤسسين لسلسلة من أفلام الشهادات عن الحياة الريفية ، حيث يتم تناول مراكز الاهتمام القديمة فى الثقافة الألمانية عن طريق المزج بين التاريخى والاجتماعى ووصف الحالات الفردية معاً .

ملحق بمقال السينما الألمانية الشابة

١ - بيان أوبرهاوزن

«إن انهيار السينما الألمانية التقليدية ينفى أخيراً القاعدة الاقتصادية التى قامت عليها المفاهيم التى نرفضها . هكذا تتاح أمام السينما الجديدة فرصة الخروج إلى النور .

لقد حصلت الأفلام القصيرة لمخرجين ومؤلفين ومنتجين ألمان شباب على عدد كبير من الجوائز فى مهرجانات عالمية فى السنوات الأخيرة ، واعترف بها النقاد عالمياً . إن هذه الأعمال وجمهورها يثبتان أن أولئك الذين يتحدثون لغة سينمائية جديدة يمتلكون مستقبل السينما الألمانية .

لقد أصبح الفيلم القصير ، فى ألمانيا وفى غيرها من الدول ، هو المدرسة وساحة التجريب للفيلم الطويل .

ونحن نعلن عن طموحنا لخلق السينما الروائية الطويلة الألمانية الجديدة . إن هذه السينما بحاجة لحريات جديدة ، عليها أن تتحرر من تقاليد المهنة المعتادة ، تتحرر من إغراءات شريكها الفيلم التجارى ، تتحرر من وصاية تجمعات المصلحة . اننا نمتلك أفكاراً محددة ، فكرية وجمالية واقتصادية عن إنتاج السينما الجديدة ولكنا على استعداد لتحمل مخاطرها الاقتصادية .

السينما القديمة ماتت . ونحن نؤمن بالسينما الجديدة» .

٢ - الجيل التالى لأوبرهاوزن

بينما كانت الموجة الجديدة فى فرنسا تفيد من الصداقات والعلاقات الخاصة بين السينمائيين الذين كانوا يستلهمون بعضهم البعض ويثيرون بعضهم البعض ، بعدما عثروا فى مجلة «كاييه دو سينما» على قاعدة نظرية مشتركة ، كان مفهوم «سينما المؤلف» الذى تم تبنيه فى ألمانيا الفيدرالية يؤدى إلى عزلة المخرجين : فلم يكونوا فقط مسئولين عن أعمالهم بوصفهم مؤلفين ومخرجين بل كانوا مضطرين كمنتجين للتنافس فيما بينهم ، إن لم يكن ضد بعضهم البعض ، نظراً للوضع الصعب الذى كانت تعيشه السينما الألمانية والذى لا مجال لمقارنته مع وضع السينما الفرنسية . وقد أتاحت هذه

المنافسة تأقلم عدد من المخرجين على المستويين الاقتصادى والفنى ، خاصة وأن السينما الألمانية الشابة لم تكن تمتلك تقاليد معينة من شأنها أن تقودها أو تحميها ، وأنها منذ السنوات الأولى التى تلت الحرب كانت خاضعة لقوانين الإنتاج الأمريكى .

انعكس هذا الوضع بشكل واضح فى الجيل الثانى (رغم أن الحدود بين الجيلين غائمة) من السينمائيين الشبان الألمان الذين تبتعد أعمالهم أكثر عن سينما الأب التى رفضها بيان أوبرهاوزن ، مع إحساس أكبر مما بافتقاد التقاليد القديمة عما كان الأمر فى أفلام الجيل الأول . لقد وجد هؤلاء تراثهم وتعلموا مهنتهم فى السينما : ومنها أيضاً يستقون مصادر إلهامهم وموضوعاتهم ونماذجهم ، وخاصة فى فيلم الحركة الأمريكى فى المقام الأول . لم يتم تفصيل طموحهم للنقد الاجتماعى ومشروعاتهم لتغيير الواقع الألمانى الغربى إلا بصورة غير مباشرة ، هذا إذا تمت الإشارة لذلك أصلاً . إن اكتساب عدد من هؤلاء المخرجين خبرة ما بالسينما عبر كونهم نقاداً سينمائيين لأمر بالغ الدلالة . لقد جاءت محاولاتهم الأولى فى مجال الإخراج نتيجة لانبهارهم بهذه الوسيلة الإعلامية التى يعرفون إمكاناتها والتى أصبحت فى لمح البصر التيمة الرئيسية فى الفيلم . إن تجاربهم المصنوعة فى السينما هى التى تغذى أفكارهم عنها .

لاشك أن هذا الجيل الثانى قد تأثر هو أيضاً بالموجة الجديدة ، والحق أنه تأثر بأفلام الموجة الجديدة بدرجة أقل من تأثره لإعادة اكتشاف مخرجى هوليوود الذين عمقوا وحافظوا على أسلوب أصيل ، وخاصة چون فورد ، هوارد هوكس وألفريد هيتشكوك . تتميز أفلام كلاوس لميك الروائية الأولى بمحاكاة فيلم الحركة الأمريكى فى كل إيماءة وموتيفة ونمط سلوك (على بعد ٤٨ ساعة من اكابو لكو ، ١٩٦٧) وكذلك رودلف توميه (مخبر سرى ، ١٩٦٨) رينر ڤرنر فاسبندر (الحب أكثر برودة من الموت ١٩٦٩) أو رولان كليك (طريق مسدود ، ١٩٧٠) . بشكل أكثر مباشرة ، وأكثر سذاجة وتلقائية من چان لوك جودار مثلاً فى فيلمه «على آخر نفس» (١٩٥٩) ، ترك هؤلاء المخرجون من الجيل الثانى أنفسهم ينقادون وراء الإبهار الذى تمارسه عليهم الأفلام الأمريكية الجديدة ، حتى عندما يوافقون على رأى جودار باعتبار هذه الأنماط من السلوك يصعب على الأقل محاكاتها فى الواقع .

(هانز – جونتر فلوم وهانز هلموت برنزل ، «الفيلم فى ألمانيا الاتحادية ١٩٧٩ ، ترجمة انترنا سيونس بون ، ١٩٨٣)

٣ - فـى مدرسـة الموجـة الجـديدة

«بداية من عام ١٩٦٢ ، دافعنا دوماً عن الرأى القائل بأن المسئوليات الاقتصادية والفنيـة يجب أن توضـع فى يد نفس الشـخص ، بمعنى أن المخـرجين يجب أن يكونوا منتجين لأفلامـهم .

كما أن كل واحد منا تقريباً ، من مـخرجين ومنتـجين – فلشمان ، هرتزوج ، ريتز وأنا – يمتلك مـڤيولا وكاميرات والمواد الأساسية التى تخصـه . بمعنى أنه ، بدون مـال على الإطـلاق ، نسـتطيع دائمـاً أن نصنع أفـلامـاً ولا يبـقى سـوى أن أدفع للمـعـمل ، والمعمل يعطينى سلفـة . (...) على ذلك ، يجب أن أتبنى مـوقـفاً يخصـنى : كثـيـر من الأشـيـاء فى أفـلامى تظهـر بمظهـر ثقافى أو فكرى بينمـا هـى لا تبدو كـذلك إلا بسبب التكلفـة . فـبـدلاً من أن أعرض صـورة ، من الممكن أن أقرأ تعليـقاً ويتـم تفسـيـر ذلك بوصفـه مسـألة تكلفة أو مـسألة اختيار على حد سواء . لكن ، بالنسبة لى ، الفيلم يشبه تقريباً كتابة كتاب : وهذا ، تعلمنـاه من الموجة الجديدة» .

(الكسـندر كلوج فى حـوار مـع برنـــار ايزنشـــتـز عـام ١٩٧٥ ، عـدد «دوكـومـان» Documents سبتمبر ١٩٧٦) .

٤ - مـع زجـاجـة عـرقـى

كنا مـضطرين للإنتـاج بأنفسنا حتى نـحقق أفكارنا وعروضنا الفيلمـية . فى تلك الفتـرة لم نكن نملك الدخـول إلى صـناعة السـينمـا ، ولم تكن لدينا أية إمكانية لإخراج سـينـاريوهـات أو أفكار داخل إطار الإنتـاج الموجـود ، هكذا بدأنا بإخـراج الأفـلام القصـيرة وإنتـاجـها بأنفسنا . بمعنـى أننا كنا نصـور بمادة غيـر مسـتـخدمـة أعمـالاً ضخـمـة وكنا نذهـب فـى الليل إلى المعمل ومـعنا زجاجـة عرقى فيـقوم أصدقـاء لنا من الفنيين بطبـع نسخ العمل مجاناً : هكذا تعلمنا المهنة بأنفسنا .

(بيتر شمعونى (١٩٦٧) ، ذكره برنـار ايزنشيتز فى «دوكومان» سبتمبر ١٩٧٦) .

٥ - أفلام جيل أوبرهاوزن ١٩٦١ - ١٩٧١

- الطريق الموازية ، إخراج فرديناند كيتل ، ١٩٦١ .
- خبز سنوات الشباب ، إخراج هربرت ڤسلى ، ١٩٦٢ .
- أنيتاج ، إخراج الكسندر كلوج ، ١٩٦٦ .
- مخاوف الطالب تورلس ، إخراج ڤولكر شلوندورف ، ١٩٦٦ .
- المتعطش ، إخراج ادجار ريتز ، ١٩٦٦ .
- على الرأس يا سيدتى ! إخراج كريستيان ريشار ، ١٩٦٧ .
- قارس برى ، إخراج فرانز چوزيف سبيكر ، ١٩٦٧ .
- يوميات آنا ماجدلينا باخ ، إخراج چان مارى ستروب ، ١٩٦٨ .
- قصة نهاية سعيدة ، إخراج تيودور كوتولا ، ١٩٦٨ .
- علامات الحياة ، إخراج ڤرنر هرتزوج ، ١٩٦٨ .
- الفنانون تحت الخيمة متحيرون ، إخراج الكسندر كلوج ، ١٩٦٨ .
- مشاهد رحلة صيد فى بڤاريا ، إخراج بيتر فلشمان ، ١٩٦٩ .
- الحب أكثر برودة من الموت ، إخراج رينر ڤرنر فاسبندر ، ١٩٦٩ .
- الثراء المفاجىء لفقراء كومباخ ، إخراج ڤولكر شلوندورف ، ١٩٧١ .

هوامش

١ - انظر سير هؤلاء الذاتية فى العدد ٢٨ من مجلة سينما كسيون بعنوان «السينما الألمانية» ، ١٩٨٤ .

٢ - الإيديك IDHEC هو «معهد الدراسات العليا السينمائية» فى فرنسا ، الذى يعد من أهم المعاهد السينمائية فى أوروبا والذى حلت محله الآن الفيميس FEMIS لدراسة مهن الصورة والصوت (المترجمة) .

٣ - انظر فرانسيس كورتاد ، «السينما الألمانية الشابة» ، مجلة بروميبه بلان ، عدد ٥٣ .

السينما الجديدة فى البرازيل

١٩٦٢ - ١٩٧٢

مارسيل أومس

اعتبرت السينما الجديدة البرازيلية فى بعض مناحيها مثل نبتة لاتينية أمريكية تفرعت عن الموجة الجديدة (الفرنسية) وشكلت بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٠ مدرسة متجانسة نسبياً ، سيطر عليها بوجه خاص «رسول» باروكى قوى ذو موهبة لاتخلو من متناقضات ، هو جلوبر روشا . قدمت أفلام السينما الجديدة البرازيلية جماليات متوهجة دارت حول بعض التيمات الرئيسية التى يشوبها الغموض أحيانا لكنها أحدثت قطيعة مع النموذج الهوليوودى .

* * *

كيف نحدد بدقة ظاهرة السينما الجديدة البرازيلية(١) ؟

بالمعنى الضيق ، تعد هذه الظاهر نسبياً قصيرة الأمد ولم تفرض نفسها فعلياً على الرأى العام العالمى إلا فى منتصف الستينيات وذلك عند تقديم فيلم «الرب الأسود والشيطان الأبيض» لجلوبر روشا ، وفيلم «حياة جافة» لنلسون بربرادوس سانتوس و «جنجا زوميا» لكارلوس دييجس (خارج المسابقة) فى مهرجان كان عام ١٩٦٤ . فى نفس العام ، حصل روى جيرا فى برلين على جائزة عن فيلمه «البنادق» .

أما نهاية الحركة ذاتها فيمكننا أن نعتبرها متزامنة مع الاتجاهات الجديدة فى نظام الحكم، مع وضع الظروف السياسية فى الاعتبار ، تلك التى ارتبطت بالديكتاتورية العسكرية التى مارست ضغوطاً مستمرة على السلطة ومارست حركة سرية ثنائية ، حتى القضاء على حرب العصابات المختلفة وصعود الجنرال «مديسى» إلى الحكم عام ١٩٧٠ .

غادر جلوبر روشا ، الذى كان أحد الوجوه البارزة فى السينما الجديدة ، البرازيل وأعلن فى لقاء مع لوى ماركوريل : «تنتمى أفلامى (فى تلك الفترة) إلى عصر حلم وأمل جيل . إنها أفلام مليئة بالحماس والإيمان والحركة يلهبها حب عظيم للبرازيل .

لكن انطونيو داس مورتس لايهم الجمهور البرازيلي ... ذلك الطفل الذى يسيطر عليه نقاد بلهاء مستعمرين» . (جريدة لومدند ، ١١ مارس ١٩٧١)

عشر سنوات

نستطيع أن نعتبر ، بشكل عام ، أن الظاهرة التى أطلق عليها "Cinemo nôvo" (السينما الجديدة) استمرت نحو عشر سنوات ، إذا اعتبرنا شهادة وفاتها هى «تشتت» جيل كانت له فيما مضى اهتمامات متشابهة إذا اعتبرنا تاريخ ظهورها العام هو عرض فيلم روى جيرا «شاطىء الرغبة» (١٩٦٢) .

فى عام ١٩٦٢ ، تحديداً ، عرض على الشاشة فيلم تم إخراجه على طريقة الأعمال الأولى للموجة الجديدة (الفرنسية) ، قدمه مخرج درس فى معهد الايديك فى باريس هو روى جيرا ، من أصل موزمبيقى . ويعد هذا الفيلم اكتشافاً حقيقياً نظراً لحريته فى الكتابة وجرأته الايروسية وطريقته الحديثة فى السرد باستخدام لقطات مشهدية طويلة ، فضلاً عن المؤثرات المونتاچية المدهشة . يحكى الفيلم قصة اثنين من الصعاليك يختطفان عشيقة إحدى الشخصيات الهامة ويصورانها عارية على الشاطىء لابتزاز هذه الشخصية . اشتهر مشهد الشاطىء لمهارته الشديدة والزوبعة التى أثارها ولرقصة التملك الحسى الحقيقية الثملة التى صورها : الدائرة التى صنعتها السيارة حول الفتاة الرائعة (نورما بنجويل) ، لقطات الجنون ، اللحظات القصيرة التى تومض فيها الصورة الفوتوغرافية ، رقصة الفالس التى ترقصها إطارات السيارة على الرمال ، إحساس الأرض التى تميد والعالم الذى يرتجف ، كل هذا كشف عن مزاج أصيل لمخرج تأكدت موهبته فيما بعد .

فى عام ١٩٦٢ نفسه بدأ جلوبر روشا بفيلم «سد الريح» وفيه يحكى بأسلوب مذهل قصة رجل أسود عاد من المدينة إلى قريته ، قرية الصيادين ، ليحرض على التمرد والثورة . فى عالم تملؤه كائنات خاضعة للمعتقدات الخرافية وللقدرية الطبيعية ، بدا هذا الزعيم (قائد الجوقة اليونانية القديمة) بإيماءاته وفصاحة لسانه ، كراقص غريب الأطوار يصيح بصوت زاعق ، كأنما يجسد فجأة بتعبيره وبحركاته وبأناشيده المعنى العميق لتقاليد الأجداد ويستخلص الرسالة الضمنية الكامنة فى البحر وفى الهواء وفى الرمال وفى البشر .

هنا أيضاً ، نجد أنفسنا فى حضرة تركيب جديد للغة ، أحياناً ما يكون محيراً للجمهور الأوروبى الذى لم يألف الثقافات البرازيلية إلا قليلاً .

فى هذا السياق يجدر بنا أن نذكر الفيلم الذى اعتبره باولو أنتونيو برانجوا ، المحرك الحقيقى لهذه الحركة وهو فيلم «أرواندا» إخراج ليندوات نورونها (١٩٥٩) . هنا أيضاً تكشف الشخصية المحورية ، شخصية عبد سابق ، عن «مجتمع ريفى راكد تماماً مقارنة بتاريخ البلاد ، يحتفظ مع العالم المحيط به بعلاقات قائمة على المقايضة»[٢] وقد تم تناول المستوى المزدوج للحاضر والماضى والوصف شبه التسجيلى لأعمال الخزف وزراعة القطن وقسوة المنظر العام ووعورته بالنسبة للبشر ، تم تناول هذا كله بإمكانيات ضئيلة نتيجة للتقشف والفقر ، تكشف البؤس وتدينه كأفضل ما يكون .

كسر الخطاب السائد

إذا كان المخطط الأول للسينما الجديدة هو كسر الخطاب السائد ، فإن المطلب الأساسى لهذه السينما تأسس عن طريق الفيلم التسجيلى . فى سياق إنتاج تقليدى متخصص فى الميلودراما وفى الفيلم البوليسى البسيط وفى الشانشادا Chonchada الشهيرة بشكل خاص ، وهو نوع من الأوبريت الشعبية من الدرجة الدنيا ، راقصة وغنائية وتتميز بقدر من الجرأة فى الملابس بدعوى الاستعراض ، كنا نجد أيضاً أعمالاً تتقيد بالأخلاق وبتقاليد العبادة الساذجة وتغازل الشعب فى معتقداته البدائية .

فى عام ١٩٦٢ تحديداً حصلت البرازيل على السعفة الذهبية فى مهرجان كان ، عن فيلم أنسيلمو دوارتيه «كلمة شرف» ، وهو فيلم ملتبس بالنسبة للبعض ، وخدعة ماهرة بالنسبة للبعض الآخر : هل كل حسبة متفق عليها لاقناع المهرجان ؟

كتب جلوبر روشا بعدما كرّم زميله وشكر له إتقانه لمهنته ومهارته فى الإخراج : «هناك التباس فى نص دياز جوميز (كاتب السيناريو) : قوة الشعب ، تمرد الشعب ، كرامة الشعب كل هذا يتم تلخيصه فى حركة مراوغة . دخول الكنيسة وتعميد المتصوف عند المذبح ، تلك هى الكاثوليكية القصوى التى يبلغها المرء بالتضحية ... (هذا الفيلم) هو النتاج النمطى للفكر البلاغى الذى يجد شرعيته الأولى فى الشاعر المتعاطف مع العبيد»[٣] .

إن الإشكالية المطروحة فى «كلمة شرف» هى نفسها المطروحة ، فى البدء ، على مستقبل «السينما الجديدة» : هل يجب استخدام أشكال ومظاهر الخطاب السائد لقلبها وإفسادها ؟ أم يجب ابتكار بنيات سردية جديدة ، تمتد جذورها ، نوعاً ما قبل نشأة السينما ذاتها ؟

قبل ذلك ، فى عام ١٩٥٤ ، أحيا ليما باريتو فى فيلمه «المغامر» أساطير مطاريد الجبل فى شمال شرق *البرازيل* ، والخارجين على *القانون* فى منطقة *السرتاو* وأيقظ بذلك فى ذاكرة أبناء البرازيل أسطورة طواها النسيان لصالح الحرب العالمية الثانية . والواقع أن كوريسكو الذى توفى عام ١٩٤٠ وكان أمل اليائسين الأكبر ، «الشيطان الأبيض» كما كانوا يسمونه ، سوف يُلهم جلوبر روشا واحداً من أكثر أفلامه اكتمالاً .

مع هذا الفيلم «المغامر» ، استعان ليما باريتو بأسلوب أفلام الغرب الأمريكى (*الويسترن*) لكى يصل إلى جمهور تعود على هذا *النوع* من *الإنتاج الهوليوودى* المتسيد فى الأسواق .

وأياً كانت الانتقادات التى وجهت للفيلم (الذى موله بنك ساوباولو) فإنه أعاد الحياة لتيمة كبحتها الذاكرة الجمعية وقدم فى المشاهد الأخيرة رجلاً هندياً للتذكير بسكان البرازيل الأصليين وأوحى أخيراً ، من خلال شخصية تيودورو بطريق أخرى غير قطع الطرق وهى المزاوجة بين التمرد والذكاء أى اكتساب الوعى . لم يجد جلوبر روشا الكلمات القاسية المناسبة لإدانة العمل إدانة نهائية ، وهو عمل يعود رغم ذلك إلى تيمة المطاريد التى غابت عن السينما واحتفظ بها الأدب : «منتج صناعى ، قائم على ايديولوچيا قومية ما قبل فاشية بشكل نمطى ، فيلم «المغامر» فيلم سلبى بالنسبة للسينما البرازيلية (...) لو اعتبرنا أنفسنا شعباً متحرراً من العقدة الكولونيالية ، لرأينا أن المهارة التقنية لا يمكن أن تكون حاملاً لوسيلة تعبير مثل السينما»[٣] .

إن تعريف السينما الجديدة لنفسها (مثلها مثل الموجة الجديدة فى فرنسا) بوصفها ضد «جودة» *الإنتاج الوطنى الجماهيرى* ، دفعها لإعادة التفكير فى تيمات تضرب بجذورها عميقاً فى التاريخ باستخدام أشكال جديدة .

أساطير السرتاو والنوردست

تأتى فى المقام الأول إذن أساطير السرتاو والنوردست البرازيليين ، التى تتميز بهاجس الجوع والجفاف والتى لم يكف عدد من كبار الكتاب البرازيليين عن إدانة تداعياتها الشرسة التى لا فكاك منها . بهذا المعنى ، قدم نلسون پريرا دوس سانتوس فى اقتباسه لرواية جراسيليانو راموس «حياة جافة» عام ١٩٦٣ ، عرضاً رهيباً لحياة فلاحى منطقة سرتاو البدائية ، البدوية ، الجدباء . يعد هذا الفيلم ، المكتوب بأسلوب خال من الزخرف متقشف وحاد ، جولة طويلة عبر الأحراش البرازيلية الظمأى حيث تبدو الحيوانات والبشر أسرى قدر قارص مسموم . تدور الأحداث عام ١٩٤٢ ولا تقدم أدنى تصور عن التمرد المسلح ، فقد اجتث دابر المطاريد المغامرين ...

كانت إحدى خصائص السينما الجديدة إيقاظ ذكرى أساطير حركة قطع الطريق Cangaço وإعادة اكتشاف معناها الثورى . فى أحد الأفلام التسجيلية الموضوعية الأمينة ، «ذكرى قطاع الطريق» ، جمع باولو چيل ساورس عام ١٩٦٥ آثاراً وشهادات بليغة وخاصة قصة أحد معذبى المطاريد ، الكولونيل خوسيه روفينو ، الذى قتل كوريشو آخر زعماء الثوار ، وقاتل ضد لامپياو . كان الهدف هو كسر تلك البلاغة المضللة لأن الأفلام التى استوحت أنماطاً من حركة قطع الطريق كانت عديدة وساهمت فى التصديق على كليشيه قاطع الطريق الشريف والخارج على القانون الدموى وقصص الحب الوحشية(٤) .

هنا أيضاً يقوم الشكل بكسر الخطاب التقليدى مستعيناً بالهذيان الباروكى الشاذ والغنائية المتدفقة : فيلم «الرب الأسود والشيطان الأبيض» صور جلوبر روشا ملحمة السرتاو معتمداً على التقاليد الثقافية للتبشير المسيحى الذى كان أحد الظواهر الاجتماعية والسياسية الأكثر تعقيداً فى البرازيل ، والتى ظلت مظاهره قائمة بعد استيراده من البرتغال في القرن السادس عشر . كانت الحركات التبشيرية المؤسسة على الإيمان بتجسد المسيح من جديد ، تتغذى على التمرد ، على الإيمان القوى والنشط ، وتعد المجتمع بالسعادة .

إن شخصية انطونيو كونسليرو التى ظهرت فى الربع الأخير من القرن السادس عشر وأسست مدينتين مقدستين ، منها مدينة كنودوس Conudos ، يتم الإشارة إليها فى أعمال روشا وفى فيلم «البنادق» ، من خلال اختزال هاتين المدينتين فى

التباسهما الساحر[٥] . هل أرادت السينما الجديدة استعادة شعلة هذا التراث الفولكلورى السياسى ؟ أم أرادت فقط استخدام لامعقوليته الرائعة لكى تحرر أشكالاً جديدة من الأمل ومن التعبئة المعنوية لدى المتفرج ؟ بوسعنا أن نظن الأمر كذلك لأن روشا ، على سبيل المثال ، يعطى عن هذا التراث تفسيراً سلبياً بتصويره كعامل من عوامل التخلف فى المجالين الاقتصادى والاجتماعى (فيلم الرب الأسود والشيطان الأبيض) .

مع فيلم «انتونيو دوس مورتس» (١٩٦٩) الذى يستلهم شخصية خوسيه روفينو ، يصور جلوبر روشا صلاة الموتى الخاصة بالثوار كأنها أوبرا مهتاجة مدوخة تحاصر فيها الكاميرا أفراد الجوقة القلقين ، وتسحر الجماهير الحائرة وتلقى على عاتق المستقبل المبهم بنهاية لا مخرج منها .

العالم المدنى

أيا كانت الشعبية التى صاحبت ظهور السينما الجديدة بأفلامها التى تدين بؤس وجوع سكان الشمال الشرقى (نوردست) فإن العالم المدنى للبرازيل الحديثة لم يكن أقل حضوراً ، فى نفس إطار هاجس الإدانة السياسية والاجتماعية . فى الوقت نفسه ، أدت الظروف السياسية المركبة ، بعد انقلاب عام ١٩٦٤ ، والحلول الوسط مع الرقابة الضرورية لكلا الفريقين، إلى اقتحام بعض الجبهات فى الثغرة التى فتحها السابقون . نستطيع إذن أن نقول بوجود حركة حقيقية سنتهى بها الحال لمساءلة نفسها بنفسها والتساؤل حول مستقبلها ودورها .

أيا كان الأمر ، فقد أدان ليون هيرشمان فى فيلمه «الميّتة» (١٩٦٥) بأسلوب أقرب إلى الواقعية الجديدة ، استمرار الاعتقاد فى الخرافات وفقر الضواحى وسلوك الطبقة المتوسطة فى ريودى چانيرو ، أو حتى سلوك الشعب باختصار ، بما أن البطل الرئيسى سوف يقامر بأموال جنازة زوجته المتوفاة . أما لويز سيرچيو برسون فى فيلمه « ساو پاولو» (١٩٦٥) فقد وصف عالم الصناعة والصراعات الطبقية ، بينما وصف كارلوس دييجس فى فيلم «المدينة الكبيرة» (١٩٦٦) البحث المؤثر الذى تقوم به امرأة من أصل «سرتاو» بحثاً عن خطيبها الذى أصبح منحرفاً .

نستطيع أن نتبين فى الوقت نفسه نوعاً من التساؤل القلق (ربما كان تساؤلاً سادياً مازوخيا ؟) لدى هؤلاء السينمائيين الذين يعيشون تناقضات التزامهم اليسارى

وإبداعهم الوطنى . يعتبر پاولو سيزار سراسينى أول من تناول المشكلة ، فى فيلمه «التحدى» (١٩٦٥) ، بقدر من نفاذ البصيرة ، مستخدماً فى شريط الصوت ألحاناً غنائية ساهمت ، على حد تعبير كثر استخدامه فى هذا الشأن ، فى إحداث مسافة بريختية بالعودة إلى تقاليد الأغنية العاطفية البرازيلية romanceiro .

ويتناول جلوبر روشا بدوره فى فيلم «الأرض الثائرة» (١٩٦٧) مشكلات السلطة ، مغالياً فى استخدام الكاميرا المحمولة استخداماً جنونياً متدفقاً فى لقطات ترافلنج هائلة ولقطات أخرى مشبعة غزيرة . وهو الأسلوب الذى اتبعه كارلوس دييجس عام ١٩٦٩ فى فيلم «الورثة» دافعاً به إلى أبعاد تاريخية لحياة أسرة بأحداثها اليومية .

أما روى جيرا فقد حلل فى فيلم «الآلهة والموتى» (١٩٧٠) صراعات العشائر والفصائل فى سياق الأزمة الاقتصادية فى الثلاثينيات ، فى باهيا ، مع الإسقاط على الحاضر جدلياً .

موقع السود

فى السبعينيات ، تطورت الحالة السياسية فى البرازيل بإيعاز وتدخل معترف بهما من الولايات المتحدة الأمريكية ، نحو شكل من أشكال التوسع الاقتصادى المصحوب بتصلب السلطة . واضطر عدد من رجال السينما الجديدة إلى اللجوء إلى خطاب أكثر ملاءمة لأهداف الفاعلية ، مع الالتزام بالمحافظة على وعيهم بالتاريخ وتعميق هذا الوعى، بمساءلة الماضى وبالرجوع إلى الحجج الأدبية لذوى الحظوة العالمية . البعض أيضاً اختار المنفى أو البقاء والإبداع فى الخارج ، متابعين أعمالهم ومغامرتهم الذاتية التى تخلو من الوهم أحياناً ، وتعبر عن شكهم أو ببساطة عن مهادنتهم .

أحد التساؤلات الأكثر طرافة وأصالة ، ظهرت علامته الأولى منذ عام ١٩٦٣ فى فيلم كارلوس دييجس «جانجا زومبا» Ganga Zumba يتعلق بالمشكلة العرقية المرتبطة من ناحية بالتعايش بين الأجناس وتزاوجها ، ومن ناحية أخرى بتاريخ البرازيل نفسه . نعرف عموماً ، فى فرنسا ، رواية چيلبرتو فرير الرائعة «أسياد وعبيد» التى تحلل وتصف من وجهة نظر المجتمع العبودى ، المكونات الإثنية المختلفة للأمة البرازيلية .

مع فيلم «جنجا زومبا» ، قدم دييجس أوبرا حادة هاذية وإيقاعية ، جهود جماعة من العبيد للانضمام لمجموعة من العبيد السود نشأت فى القرن الثامن عشر . اتخذ المظهر الخرافى الأسطورى لهذا الفيلم بعداً تبشيرياً مسيحياً نظراً للشكل الذى اختير للإشارة للفردوس الحقيقى للملك «زامبى» ، زعيم جماعة السود فى «پالمرس» ، والذى استقر فى الجبل . ويوضح كارلوس دييجس قائلاً : «بوصفه أول محارب فى تاريخ الأمريكتين فإن الملك «زامبى» ، أسطورة التحرر السوداء ، حاضر فى الطقوس الدينية فى السحر الأسود» .

فى هذا السياق علينا أن ننظر بعين الاعتبار لمحاولة چواكيم بيدرو دى اندراد اقتباس «القصيدة الملحمية» التى كتبها المؤلف العظيم ماريو دى اندراد بعنوان «ماكو نعيمة» Macunaimo ، والتى نُشرت عام ١٩٢٨ بهدف إحداث قطيعة والتأكيد على الحضور الطليعى ، وكان اقتباساً شديد الزخرف والسخرية فى آن واحد .

بعد ذلك بأربعين سنة كان هدف بيدرو دى اندراد عام ١٩٦٩ هو التحديث الذى يتم نقله إلى البرازيل المعاصر الذى وقع فريسة لحرب العصابات ولأشكال مختلفة من العبث . بطل الفيلم هندى ساذج وماكر ، ولد فى الغابة الاستوائية ووقع فى صراع مع عالم المدن والمصانع . لقد حدد هذا الفيلم الطريف بشكل لا يقاوم ، فى كثير من جوانبه ، حدود السينما الجديدة للوصول إلى الجمهور العريض . ويعد المقابل المصاحب لفيلم ينحو لنفس الاتجاه ولكن بطريق أخرى هو فيلم «البرازيل سنة ٢٠٠٠» لوالتر ليما الصغير ، الذى يعد أكثر إدانة وأكثر كلاسيكية فى كتابته .

مع فيلم «ماكو نعيمة» نصل إلى قمة الضحك المأساوى وإلى قمة الكوميديا الأكثر يأساً ، قال عنه جلوبر روشا : «إنها رقصة سامبا كلاسيكية على هيئة سينما» .

أما چواكيم بيدرو دى اندراد فيرى فى هذا الفيلم توضيحاً لتأملاته الخاصة حول «التهام لحوم البشر» أو «الأدامة» و «الالتهام الذاتى» حيث يميز التعبير الأخير «اليسار الذى التهمه اليمين فراح يتدرب ويتطهر عبر «الالتهام الذاتى» ، التهام لحوم الضعفاء» .

فى هذا النص الذى كتب لتقديم فيلم «ماكو نعيمة» يوضح المخرج بعبارات تقدم تصوراً نافذاً وقاسياً عن بلاده : «إن التهام لحوم البشر صيغة استهلاكية تتبناها

بشكل نموذجى الشعوب المتخلفة . فى الوقت نفسه ، تلتهم البرازيل بوحشية كاسرة ، البرازيليين . ماكو نعيمة هو قصة برازيلى التهمته البرازيل» .

ربما كانت هذه هى الاستعارة البلاغية للسينما الجديدة ، بينما تستمر مباريات كرة القدم والكرنفالات ورقصات السامبا الشيطانية والايقاعات المصمة للآذان : هى مغامرة تحمل داخلها مقومات التهامها لكنها حولت صرخة اليأس والغضب إلى أوبرا جماعية ثملة بفكرة انبثاق الغد من صخب العواطف . هى محاولة ، فى قلب البرازيل الحديثة ، لوضع الجذور البرازيلية موضع تساؤل .



ملحق بمقال السينما الجديدة فى البرازيل

١ - جماليات السينما الجديدة

يعد جلوبر روشا رائد السينما الجديدة ومنظّرها الرئيسى . ونحن نقدم هنا مقتطفات من بيان بعنوان «جماليات الجوع» أو «جماليات العنف» (١٩٦٥) نشر بشكل خاص فى مجلة «پوزتيف» ، ومقتطفات من نص نظرى مطول بعنوان «السينما الجديدة ومغامرة الإبداع» صدر أول ما صدر فى مجلة «سينى كابانو» عدد ٥٢ - ٥٣ ثم صدر بالفرنسية فى المجلة الكندية «شان ليبر» عام ١٩٧٢ .

« بشكل أساسى نستطيع إعادة تركيب وضع الفن فى البرازيل كما يلى : حتى اليوم ، أثار التأويل الخاطىء للواقع سلسلة من الالتباسات لم تقف عند حدود المجال الفنى وإنما أصابت بشكل خاص المجال السياسى (...) هكذا نستطيع تعريف ثقافتنا بوصفها ثقافة الجوع . هنا تكمن أصالة السينما الجديدة المأساوية مقارنةً بالسينما العالمية : أصالتنا هى جوعنا وهو أيضاً مصدر بؤسنا الكبير الذى نشعر به ولانفهمه (...) .

إن أول تحد تواجه به السينما البرازيلية هو : كيف نصل إلى الجمهور دون استخدام الصيغ الأمريكية السائدة حالياً حتى فى فرنسا . وهل يستحق ذلك بذل الجهد لخلق سينما لا تعود بشىء ، لا خيراً ولا شراً ، على الثقافة الخاصة للحضارة التى تنتمى إليها هذه السينما ؟ هذا الطريق المسدود ، الذى يعكس المفهوم الحديث للحضارات المتخلفة فى البلاد الاستوائية ، له عائد أخلاقى مزدوج : أولاً على السينمائى المذنب بسبب المحاكاة ، وثانياً على الجمهور الذى ينبذ الأصالة بغضب واضح . فيما يخص الجمهور ، تبدو المهمة أكثر صعوبة ، لأنه لا يدرك عملية إبداع سينما أصيلة وجديدة فى مقابل سينما تعتمد على المحاكاة . هذه السينما الأخيرة تستطيع بسهولة أن تبلغ مستوى من الكمال يطلبه الجمهور ، بينما تبدو السينما الأصيلة ناقصة بالضرورة وهنا تكمن أكبر معضلة تواجهها . لهذا السبب يشجع الجمهور بموقفه كل يوم سينما المحاكاة .

«وفقاً لمفهوم سينما المحاكاة والسينما الأصيلة نشأ تعبير «السينما الجديدة» Cinemo nôvo (...) .

إن بلداً متخلفاً لا يُفرض عليه امتلاك فن متخلف . ومن الساذج ، والأصولى بمعنى ما ، أن نعتقد أن الفن يمكن أن يهين أحداً . إن السينما الجديدة ، التى ترغب فى المشاركة فى القلق العام الذى يميز الثقافة البرازيلية ، رفضت الشعبوية وبذلك قللت إمكانيات التلاعب بالجمهور . فهل اختارت بذلك طريق الانغلاق والتعمية ؟ (...) .

هناك أفلام مثل «حياة جافة» و «البنادق» و «الرب والشيطان» تصدم الجمهور ولا تحظى بالنجاح الذى تتوق إليه . قال لى أحد الشباب المسئول عن برامج السينما أنه لو تحالف فى الفيلم مانويل وانتونيو داس مورتس لقتل المغامر قاطع الطريق وتلقى بعد ذلك مكافأة من كولونيل ثرى لحظى الفيلم بتصفيق الجمهور . لكن تغيير مسار مانويل يعادل تغيير مسار شخصية مانويل نفسها ، الضعيفة المترددة التى لا تمتلك أية موارد مثل فبيانو . إن فبيانو يظل فى مكانه بسبب تردده . لكن مانويل ، ولنفس السبب ، يظل فى سيره نحو صوفية دموية مستهلكاً طاقته باسم منظومة أخلاقية مجردة عن التطهر البدنى والروحى (...) .

رغم اعترافى بمواطن الضعف فى السينما الجديدة فإننى أطرح السؤال التالى على الانهزاميين والناكرين : ماذا كانت ستصبح السينما البرازيلية بدون أفلام مثل «الأجلاف» ، «سد الريح» ، «بورتو داس كايساكس» (ميناء برازيلى) ، «مدينة الصفيح خمس مرات» ، «حياة جافة» ، «الرب والشيطان فى أرض الشمس» ، «البنادق» ، «الغابة المأساوية» ، «التحدى» ، «جنجا زومبا» ، «طفل مصنع السكر» ، «كل نساء العالم» ، «مترا جاج» ، «المدينة العظمى» ، «نشوة الأرض» ، «قفص شاطئ إپنما» ، «ذكرى قطاع الطريق» ، «كل العالم» ، «خفايا كرة القدم» ، «الواعظ والفتاة» ، «وجهاً لوجه» ، «جارنشا بهجة الشعب» ، «شجاعة ابليس» ، «الهزيمة» ، «بابل» ، «كثير من البروبجندا» إلخ ...

إن النظريات تفنى إن لم يتم تطبيقها والسينما الجديدة موجودة ، هى جواب إبداعى وممارسة نشطة فى بلد غنى بالإمكانات والاحتمالات .

إن غرضنا ، مع ذلك ، ليس فى أن نصنع من السينما الجديدة ، دائرة مغلقة من السينمائيين . وكفاحنا هدفه زرع عقلية (جديدة) .

٢ - أهم أفلام السينما الجديدة

- أرواندا ، إخراج ليندوارت نورنها ، ١٩٥٩ .
- شاطىء الرغبة ، إخراج روى جيرا ، ١٩٦٢ .
- البنادق ، إخراج روى جيرا ، ١٩٦٢ .
- جنجا زومبا ، إخراج كارلوس دييجس ، ١٩٦٣ .
- الرب الأسود والشيطان الأبيض ، إخراج جلوبر روشا ، ١٩٦٩ .
- حياة جافة ، إخراج نلسون بريرا دوس سانتوس ، ١٩٦٤ .
- الميتة ، إخراج ليون هيرشمان ، ١٩٦٥ .
- نشوة الأرض ، إخراج جلوبر روشا ، ١٩٦٧ .
- ماكو نعيمة ، إخراج چواكيم بيدرودى اندراد ، ١٩٦٩ .
- انتونيو داس مورتس ، إخراج جلوبر روشا ، ١٩٦٩ .
- الورثة ، إخراج كارلوس دييجس ، ١٩٦٩ .
- الآلهة والموتى ، إخراج روى جيرا ، ١٩٧٠ .

هوامش

١ – أهدى هذا المقال لذكرى كلود أنطوان الذى قدم الكثير للسينما البرازيلية والذى ربطتنى به صداقة قـوية .

٢ – انظر باولو أنتونيو برانجوا فى الفصل المعنون «البرازيل» فى الكتاب الجماعى «سينما أمريكا اللاتينية» بإشراف جى انبيل وألفونسو جموتشيو – داجرون ، وهو العمل الأهم حتى يومنا هذا فى هـذا المجـال .

٣ – جلوبر روشا ، «مراجعة نقدية للسينما *البرازيلية*» ، ICAIC كوبا ، ١٩٦٥ .

٤ – انظر الفصل المعنون «البرازيل» (سبق ذكره) لمزيد من التفاصيل . أما فيما يخص مشكلة قطاع الطرق فقد كانت موضوعاً لكتاب رائع كتبته *ماريا ايزورا بريرا دى كيروس* ، وطبع فى فرنسا لدى دار النشر «جوليار» فى سلسلة «أرشيف» رقم ٣٤ . والكاتبة ماريا ايزورا بريرا دى كيروس هى أيضاً صاحبة مؤلفات ومراجع عن الحركات التبشيرية المسيحية : Omessianimo no Brasip eno mundo و«الاصلاح والثورة فى المجتمعات التقليدية» .

٥ – ربما عثرنا (فى عدد قديم نقد من الأسواق) على ملف هام عن جلوبر روشا والسينما الجديدة فى العدد رقم ٢ من «كراسات السينماتيك» (١٩٧١) وخاصة : «من الصمت إلى الصراخ ، غزو اللغة» و «الأسطورة والدم والبطل» لمارسيل أومس ، ودراسة عن انتونيو دوس مورتس كتبها بيير جيبار ، ومقال «قطاع الطرق» (وجهة النظر الاقتصادية فى سوسيولوجيا قطاع الطرق فى شمال شرق البرازيل) بقلم مانويل دولوب و«الظواهر التبشيرية فى البرازيل : عناصر معلومات» بقلم إدمون كرو (الذى يستشهد بشكل واضح بأعمال *ماريا ايزورا بريرا دى كيروس* التى نشرت فى فرنسا فى الأعداد رقم ٥ و ١٦ من «أرشيف سوسيولوجيا الأديان» وبكتابها المنشورة عام ١٩٦٨ فى دار نشر «أنتروبو») .

مدرســة ربيــع بــراغ

١٩٦٣ - ١٩٦٨

آلان وأوديت ڤيرمو

مهما كان عمرها قصيراً - لايتعدى الخمس سنوات - فليس بوسعنا أن نتخيل ألا نضع السينما التشيكوسلوڤاكية فى الستينيات فى مكانة مختارة . لماذا يصعب تخيل ذلك ؟ لأن هذه السينما أثارت على الفور ، فى كل مكان من العالم تقريباً ، حماساً وشغفاً لانزال إلى يومنا هذا ندرك صداهما الذى لم يكد يخفت ، خاصة حين نشاهد فى التلفزيون أفلام ميلوش فورمان الأولى وخاصة «أس البستونى» . ولأن هذه الحماسة أيضاً التى كان من الممكن أن تكون مجرد موضة كان لها بعض الأثر . على مدى أكثر من عشرين عاماً، تم التنقيب ، بفضول لم يكل أبداً ، عن كل ما جاء من براغ وبراتسلافا على أمل العثور على انعكاس ولو بعيد لحمى الشباب والتمرد والحرية والشعر هذه ، التى كانت علامة سينمائية فى فترة الستينيات ، فى بلد كافكا و «الجندى شڤيك الشجاع» .

* * *

هذا الانعكاس البعيد انتهى الأمر إلى اكتشافه بشىء من الصبر ، بفضل المهرجانات والتوزيع العادى . وقيل بنوع من الرضا أن ڤيرا شيلتوڤا (لعبة التفاحة ، ١٩٧٦) أو چيرى منزل (قريتى الصغيرة العزيزة ، ١٩٨٦) لم يفقدا تماماً عاداتهما القديمة . ولم يكن من الممكن أيضاً أن نتجاهل أن أفلامهما الأخيرة تمثل ذبولاً فى الشريان الرئيسى (حتمياً بفعل السن) . هناك فكرة تبادرت سريعاً إلى الذهن : ألم تساعد الدبابات الروسية (التى دخلت براغ) فى أغسطس ١٩٦٨ على تحويل مدرسة السينمائيين هذه إلى أسطورة واكسابها طابع «البطولة» ، تلك المدرسة التى كانت غالباً سوف تتحلل من نفسها بسرعة ؟ إذ أن هوليوود والغرب كانا منذ ١٩٦٧ قد عرضا العمل على كثير من هؤلاء السينمائيين الشبان الذين توجتهم المهرجانات . لاشك أن الفريق الأول منهم تفرق فى سنوات قلائل لكن هذه الفكرة يشوبها التشاؤم ،

فكل «مدارس» السينما تتميز بقصر العمر فى النهاية . وقد تصادف فقط أن ازدهار هذه المدرسة الواعد قد توقف فجأة بفعل التاريخ وبفعل «تطبيع» فعال لتشيكوسلوفاكيا منذ ١٩٦٩ استمر زهاء عقدين من الزمان .

لنستبق برهة حالة ميلوش فورمان : فهو يمثل تمثيلاً قوياً المدرسة التشيكية ويفلت من أسرها فى الوقت نفسه . حتى عندما يعود إلى براغ ليصور فيلمه «أماديوس» (١٩٨٤) يصبح غريباً على هذا العالم . إنها حالة خارجية ، نشير عرضاً إلى أنها موجودة عندنا أيضاً : على عكس أنتونان ليهم أو پيتر كرال اللذان تنطلق تحليلاتهما الواعية من داخل النظام نفسه ، نجد أنفسنا نحن خارجه ، بين كل من تلقوا ، فى فرنسا الستينيات ، نفحة الهواء الرائعة الطازجة التى جاء بها الربيع السينمائى التشيكى .

"باقة ورد" عام ١٩٦٣

لم تنطلق الألعاب النارية المشتعلة عام ١٩٦٣ من فراغ كامل ، فتشيكوسلوفاكيا لم تكن على أية حال مثل إيران . نحن نعرف أن البلد كانت تمتلك تقاليد قديمة غنية فيما يخص السينما ولكن ينبعث منها أفراد أكثر مما ينبعث منها تيارات . كان اسم جوستاف ماشتى مثلاً معروفاً لدى رواد السينماتيك لأنه أخرج حوالى عام ١٩٣٠ فيلمين اشتهرا ، هما «ايروسى» و «النشوة» ، نظراً لجرأتهما الأخلاقية التى اعتبرت فى ذلك العصر جرأة خارقة . لم يكن ماشتى استثناءً . ففى نفس الوقت تقريباً أثارت بعض أفلام براغ إعجاب باريس : مثل «تلك هى الحياة» (١٩٢٩) إخراج كارك يونجانز و «تونشكا» (١٩٣٠) إخراج كاريل أنطون . بعد الحرب ، أثار اسم يرى ترنكا اهتمام عشاق السينما وإعجابهم على مدى عشرين عاماً ، وحصدت أفلامه المدهشة للعرائس جوائز عالمية واستطاع فى هذا المجال المحدود والساحر فى آن ، أن يخلّف ذرية من الحرفيين الذين يكادون يماثلونه فى العظمة . فبفضله وبفضل كاريل زيمان ، وهو «صرح» آخر مشابه ، ساد ظن بأن السينما التشيكوسلوفاكية وهبت نفسها بشكل مبدئى لأفلام التحريك ، وهى الأرض الوحيدة بلاشك التى يمكن الهروب فيها من قيود النظام الخانق . وهناك خارج إطار التحريك ، ظاهرة جماعية أولى ظهرت عام ١٩٥٦ عقب تقرير «خروشتشيف» الذى قدم فى المؤتمر العشرين للحزب الروسى «الشقيق» . فليست مصادفة تاريخية أن نشهد آنذاك ظهور جيل جديد من السينمائيين فى پولندا

وتشيكوسلوفاكيا بالتوازى . فى وارسو ظهر الأخوان مونك وكفاليروفتش وفايدا وفى براغ ظهر الأخوان فايس وياسنى وكرتشيك . احتفظت أوروبا من «جيل ١٩٥٦» هذا باسم يرى فايس الذى استطاعت أعماله («فخ الذئاب» ، ١٩٥٧) اقتناص بعض الجوائز فى المهرجانات ، وهى الميزة التى بدا حتى ذلك الحين أنها محفوظة بشكل مكثف لترونكا العتيد أو لأحد حوارييه .

لم تستمر هذه الانطلاقة التحررية الأولى ولكنها مهدت الطريق - فمنذ ١٩٥٨ أغلقت الأبواب وضرب الحزب بيد من حديد على الفنانين - الأمر الذى جعلنا لا نتعجب كثيراً لازدهار باقة الورد عام ١٩٦٣ . لقد شهد هذا العام على التوالى ميلاد أفلام «شىء آخر» (فيرا شتيلوفا) و «آس البستونى» (فورمان) و «ماسات الليل» (يان نميك) و «الصرخة الأولى» (ياروميل يرس) . منذ تلك اللحظة بدأت الآلة عملها وظلت على مدى سنوات تعمل بكل طاقتها . وبدا أن القدامى من جيل ١٩٥٦ (ياسنى ، فايس ، فافرا ..) قد وجدوا نفساً جديداً ، بينما كانت جماعة من شباب المخرجين الموهوبين تجتاح الشاشة . بعد جيل شتيلوفا وفورمان ونمك ، جاء جيل ياسر ويوراتشيك وشورم ومازا ومنزل وياكوبسكو ... كان من الممكن ألا يخلّف هذا التدفق سوى بعض الزَبَد العابر . لكن هاهم القادمين الجدد ينضمون إلى الفائزين فى المهرجانات الكبرى فى كان ولو كارنو وأوبرهاوزن وأماكن أخرى رفيعة ، الأمر الذى كان ضماناً لبقائهم . ذلك أن الجوائز التى حُصدت هكذا سمحت بالدخول فى شبكة التوزيع التجارى والوصول إلى جمهور عريض نسبياً فى كل من أوروبا وأمريكا وقد ساهم الجمهور الفرنسى - جمهور «الفن والتجريب» وما غيرهما - فى إنجاح أفلام مثل «غراميات فتاة شقراء» إخراج فورمان ، و «زهر المارجريت الصغير» إخراج شتيلوفا و «قطارات مراقبة عن قرب» إخراج منزل و «الحفل والمدعوون» إخراج نمك .

لم يكن هذا الحماس الفرنسى الشديد الحيوى خالصاً تماماً - كانت قد عرضت فى ١٩٦٧ ، فى ملتقى آنسى السنوى ، بانوراما للفيلم التشيكى - حيث صدر بشكل منطقى عن ظاهرة ارتبطت بالموضة التى أحاطت بالموجة الجديدة ومخرجيها تروفو وجودار وإخوانهم ، فى بداية عقد الستينيات . لقد جاءت أفلام براغ فى الوقت المناسب لإعادة الاهتمام بكل أشكال «السينما الشابة» وبكل من خالجته الرغبة فى «زعزعة شجرة جوز الهند» . لكن الناس كانوا أقل إحساساً بالتجديد الأسلوبى عنهم بالمظاهر الأخرى الأكثر رفضاً بشكل مباشر (للتقاليد القديمة) : مثل الصراع بين الأجيال

والرغبة فى الافلات من أسر سلطة قمعية وعبثية وهى رغبة تكاد تكون شعرية . باختصار ، فى فرنسا وفى غيرها من الدول ، كان الناس يبحثون فى السينما التشيكوسلوفاكية عن كل ظل ممكن لمعادلة الستالينية ومعادلة الاقتصاد الموجه ومعادلة الاتفاقية – وبالطبع كانوا يجدون ذلك كله بلا عناء – دون أدنى رغبة فى النظر أبعد من ذلك . وهو موقف لا يجدر بنا أن نحاكمه من أعلى ، لكنه يفسر جزئياً الضربة القاصمة المفاجئة التى وجهتها «الأحزاب الشقيقة» للآمال التى كان يجسدها حينذاك الكسندر دوبشك بفضل أفلامه .

من غير المجدى إذن أن نعود إلى نهاية القصة المعروفة جيداً ، وإلى «صيف الدبابات» التى جاءت تعلن فى أغسطس ١٩٦٨ نهاية «الربيع» . سوف نلاحظ فقط ، فيما يخص السينما ، أن «التطبيع» لم يتحقق إلا بعد عدة أشهر ولم يبدأ فعلياً إلا فى عام ١٩٦٩ . ذلك أن عمليات التوفيق عن العمل ألجمتها إلى زمن شهرة المدرسة الجديدة الهائلة التى لم يكن باستطاعة أحد أن يلغيها بجرة قلم . كان الوقت ضرورياً لكسر البنيات الموجودة ووضع بنيات أخرى أكثر تشدداً . ونتائج هذه السياسة التى لاتميز أحداً معروفة أيضاً لدى الجميع وكانت تعنى بالنسبة للسينمائيين «المنفى» ، المنفى الخارجى (فورمان ، پاسر ، ڤايس ، يوراتشيك ، نمك) أو «الداخلى» (شتيلوڤا ، منزل) الذى يصل إلى حد الصمت (شورم) . طويت صفحة وظلت أمداً مطوية . ثم بعد عشرين عاماً ، أصبح من حقنا إعادة النظر فى الحماسة السابقة دون رغبة فى التشكيك فى مقومات نشأتها .

رحم أكاديمية الفنون Famu

إذا اقتصر اهتمامنا على المعايير الشكلية الخالصة فقط ، لبدت لنا المدرسة التشيكوسلوڤاكية الشابة كحالة محيرة ومفارقة . ذلك أنها لا تمتلك أياً من الخصائص التى تُعرف بها «المدارس» ، لا اسم ولا قائد ولا مجلة ولا بيان . وهو دليل على أن هذا كله ليس ضرورياً . لا اسم لها ؟ إن ذلك لا يزعج غير المعلقين والمؤرخين ، وفى النهاية لاتحمل المدارس الشابة الپولندية أو الكيبكية اسماً خاصاً . ولكن نظراً لحتمية وجود أية أداة لفظية يُستدل بها ، فقد قيل «الموجة الجديدة التشيكية» (وقال انطونان ليم وبتر كرال «الموجة الشابة») . وهو تقريب ينم عن شىء من الكسل وإن كان أخذ مأخذ

الجد إلى حين ، وكان البعض يقارن ڤيرا شتيلوڤا بأنييس ڤاردا ، إلخ . وهناك محاولة أخرى للإشارة لهذه السينما كانت تستحق أن تفرض نفسها وهى الـ Famu ، المعادل لما كانت عليه مدرسة الـ IDHEC فى فرنسا ، كما قيل . والواقع أنها كانت أكاديمية كبيرة للفنون (الموسيقى والمسرح إلخ) تضم قسماً للسينما ، مَرَّ به كل مجددى السينما التشيكية من الشباب فضلاً عن سينمائيين من الدول المجاورة ، اجتذبتهم شهرة أكاديمية الفنون (على سبيل المثال ، فى السبعينيات أمير كوستريكا اليوغوسلافى ، صاحب «أبى فى رحلة عمل» و«زمن الغجر») . تحت إشراف أوتكار ڤاڤرا الذى أخرج أفلاماً جادة وكان أحد المخرجين القدامى من «جيل ١٩٥٦» ، اهتم طلاب هذا القسم ليس باتباع القواعد وتطبيق النماذج وإنما بأن يكتشف كل منهم طريقه ويعبر عن مزاجه الشخصى . هنا بلاشك احتضن هذا الرحم كل ما حدث بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٨ ، كما أمكن تفسير نزوع أعضاء هذه المجموعة للفردية . كان المهم هو أن يبدع كل منهم عالمه الخاص ، لا حاجة بهم لقادة ولا لأساتذة يصورونهم لهذا الهدف ، ولا حاجة بهم أيضاً لمجلة ولا لكتابات تأسيسية . لقد سلكوا الطريق الأقصر ، دون أن يضيعوا وقتهم فى إدانة القدماء ولا فى إثارة النزاع مع رجال الماضى ، طريق صنع الأفلام ، صنع أفلامهم هم .

الحق يقال ، هناك فيلم أدى وظيفة البيان أو المنفستو بالنسبة للمدرسة الجديدة ، فيلم مكون من سكتشات ، بعنوان «لآلىء صغيرة فى القاع» (١٩٦٥) ، مأخوذ عن مجموعة قصصية لبوهميل هربال[١] وهو كاتب كان السينمائيون الشبان يشعرون أنهم الأقرب إليه . وقد تعرف أحدهم بوضوح وهو إيڤالد شورم ، على هدف هذا الإخراج الجماعى باعتباره تحقيقاً لمجموعة ما فى بلدها وأمام الرأى العام العالمى . فيما يخص الرأى العام العالمى ، كسب الفيلم الرهان على الفور بما أنه حصل على جائزة من مهرجان لوكارنو . وكان الموقعون على «لآلىء صغيرة فى القاع» هم شتيلوڤا ويريس ومنزل ونمك وياسر وشورم[٢] . لم يشترك فورمان فى هذا الفيلم بشكل يدعو للعجب . وربما يعود غيابه عن هذا الفيلم – المنفستو لأسباب ظرفية ثانوية ، غير أننا نميل لاعتبار غيابه هذا دالاً ، نظراً لأنه «الفارس الوحيد» صاحب «غراميات شقراء» الذى عرض بعد ذلك بعدة سنوات .

فريق "متفاعل"

فى الوقت نفسه ، ثمة فريق عمل بحق ، يربطه نسبياً سلوك «متفاعل» . يؤدى منزل دوراً فى فيلم من إخراج شورم (عودة الابن الضال ، ١٩٦٦) ويلعب شورم دوراً فى فيلم «الحفل والمدعوون» إخراج نمك ، فى نفس العام . وكذلك قامت زوجة فورمان بالتمثيل فى «إضاءة حميمة» (١٩٦٥) إخراج ايڤان باسر الذى كان فى الوقت نفسه مشاركاً فى كتابة سيناريو «غراميات شقراء» إخراج فورمان ، مع ياروسلاڤ پاپوسك الذى سيتحول إلى الإخراج فيما بعد . ومن الممكن أن نضاعف الأمثلة دون عناء . ألا يكون من الأنسب أن نتحدث عن ظاهرة جيل بدلاً من «مدرسة» ؟ اعترض على هذه الكلمة الناقد التشيكى المتميز يان زالمان (اسم مستعار لأنطونان نوڤاك) الذى يرفض أيضاً مفهوم «المدرسة» ، فهذه الكلمة فى رأيه «تلغى التعددية والتناقضات الداخلية ، العميقة غالباً ، التى تتميز بها الجماعات المشار إليها»[٣] .

والحق أن السينمائيين الشبان من براغ ومن براتسلاڤا - حتى وإن كوّنوا بشكل مؤقت فرقة صغيرة متضامنة ومقتحمة - سريعاً ما تبنوا منظورات يصعب المصالحة بينها ، من الكوميديا الاجتماعية (فورمان) إلى الأقصوصة الفلسفية (شورم) مروراً باللاواقعية (شتيلوڤا) التى تنفتح أحياناً على عالم الحلم (نملك) . هل يعنى ذلك أنه لاتوجد أية نقاط مشتركة بين كل هذه الموضوعات البراقة ؟ اعتقد البعض أن نقطة الالتقاء تكمن فى نوع من التلقائية التى اعتبرت قريبة من السينما المباشرة ، أو حتى من سينما الحقيقة أو مسار چون كساڤتس : الاستعانة شبه الدائمة بممثلين غير محترفين ، البحث عن نوع من الارتجال ، العناية بالتفصيل المرئى الفورى ، إلخ . لن يصعب كثيراً أيضاً أن نثبت أنه حتى عند فورمان الذى يُتهم بالأغراق فى واقعية اجتماعية مريرة ، لا تغيب أبداً الصور الشعرية أو الغرائبية ، مثل رابطة العنق التى تلتف حول شجرة فى غابة يغطيها الثلج ، فى فيلم «غراميات شقراء» .

هناك تناقض أخير ، فعلى ، يميز الأفلام التشيكية فى الستينيات حتى لو كانت جدّتها ، بالنسبة لمن يعرف عن قرب تاريخ السينما التشيكوسلوڤاكية ، لا تتميز بأى شىء «جذرى» (كما يرى بيتركرل) فإن أحداً لا يعارض بزوغ نجم فريق من المبدعين ، فى تلك السنوات ، حققوا لبلادهم المجد والشهرة . لقد اكتفوا بعدة مواسم فقط لينتجوا عدداً كبيراً من الأفلام المتميزة ، على الرغم من أن واحداً من هذه الأفلام لم

يرق لمرتبة العمل الرائع بشكل مطلق ، كما لم يرتفع أى من أعضاء هذه الفرقة الصغيرة إلى منزلة «عملاق» السينما من وجهة نظر الجمهور أو النقاد . فورمان وحده هو الأشهر لكنه لا يعتبر معادلاً لميكلوس يانشو بالنسبة للمجر أو جلوبر روشا بالنسبة للبرازيل . وليست تلك شائبة لا تغتفر ، وإنما هى دليل على أننا أمام ظاهرة جماعية ، ظهور مجموعة من الأفراد اللامعين ظهوراً متزامناً (وإن كانوا قد تعثروا بعد ذلك فإن هذا التطور الجماعى الطبيعى لا ينفى الحمى الأولى المتزامنة) . يبقى أن هذا الاقرار بالقصور يدعونا للعودة سريعاً وباختصار إلى حالة ميلوش فورمان التى ثار حولها جدل كثير .

ميلوش فورمان

بدأت التحفظات على ميلوش فورمان مبكراً ، منذ فيلمه التشيكى «إلى النار يارجال الإطفاء» . لم يُستقبل هذا الفيلم استقبالاً طيباً فى فرنسا . والحق أنه عرض فى سياق صعب ، فى قلب أحداث مايو ١٩٦٨ فى مدينة باريس التى كانت تجتاحها سيارات الشرطة والمطافىء أيضاً . ولكن حتى أولئك الذين شاهدوا الفيلم مبكراً أبدوا حيرتهم إزاءه . تساءل مارسيل مارتان فى نوفمبر ١٩٦٧ «أين يذهب فورمان ؟» كان البعض يرى أنه يتطور نحو الحس الحاد والنظرة السوداء القاتمة وأن السخرية الخفيفة فى بداياته تتحول إلى نسق أو إجراء . وذهب البعض إلى أن إيفان پاسر ، الذى شاركه أعماله السابقة ، قد غاب هذه المرة عن المشروع ، وإلى التساؤل حول إذا ما كان حضور پاسر هو الذى حقق أفضل ما فى أفلام فورمان الأولى ...

تلك أحكام شديدة القسوة . تمت مراجعتها مؤخراً فاعتبر فيلم «إلى النار يارجال الإطفاء» بمثابة التتويج والإنجاز وليس بمثابة هجين فاسد . يقدم الفيلم عالماً «يتفكك» من كل ناحية ، عالماً بلا معنى ، اليوم يجد البعض فى هذا الفيلم شيئاً من التنبؤ غير المباشر بالهجمة الوحشية (بدعوى «الأخوة») لصيف ١٩٦٨ . هل هى ملاحظة بالغة القتامة ؟ إن فيلم «إلى النار» لايخلو من الشعر لكنه شعر مرير : لنتذكر آخر صورة فى الفيلم ، ذلك الفراش الموضوع فى الثلج قريباً من المزرعة المتكلسة التى يرقد فيها ظهراً إلى ظهر كتيبة من رجال الإطفاء ورجل عجوز مخبول . هل هى شخصيات تافهة بشكل نمطى واحد؟ فى فيلم «آس البستونى» كان الكبار يتميزون بالفظاظة والشباب بالميوعة ، ولم تتغير قسوة الملامح .

لكن شيئاً ما فى الطريقة نفسها تغير فعلاً . قال الكاتب المسرحى السويسرى الكبير «دورنمات» فيما يتعلق بفيلم «آس البستونى» : «لاشك أن الفيلم كان من الممكن أن يكون أفضل صنعاً ، لكن فورمان يمتلك من الأسباب ما يمنعه أن يصنعه غير ذلك . كان بوسعه أن يصنع كوميديا حقيقية لكنه كان سيصور فيلماً تقليدياً والحالة هذه» .(٤) تحليل واع . بدلاً من أن ينتج فورمان نسخة عادية ومكررة للمواجهة بين الأجيال ، أشار إليها دون أن يضغط . ولكن فى المقابل ، فى فيلم «إلى النأر» خالجنا شعور ، هذه المرة ، بأنه يضغط بقوة على هذا الملمح ، وأن أسلوبه يقترب من الكوميديا التقليدية وأنه يعود شيئاً فشيئاً إلى تطبيق شكل القصة المحكمة . ومن هنا افتقاد المعلقين بشدة لطريقته الأولى الأكثر ايحاءً وتكتماً ، القريبة من السينما المباشرة المتجاو ـة لها بمهارة . لا سبيل لنكران التطور الذى ميز فورمان ، غير أننا لانستطيع أن نلوم مبدعاً على رغبته فى الإفلات من أسر أسلوب كان سبباً فى نجاحه . بالإضافة إلى ذلك ، من الممكن أن نرى فى هذا التغير ارهاصات المرحلة الأمريكية عند فورمان : عندما نعيد مشاهدة «إلى النار يارجال الإطفاء» نقتنع بأن الرحيل إلى هوليوود لم يكن حدثاً مرتبطاً بالظرف الراهن ولا بمصادفات تاريخية ، وإنما كان نهاية منطقية .

أما مسألة إذا ما كانت أفلام فورمان الأمريكية تمثل أو لا تمثل «خيانة» لتاريخه التشيكى فتلك قضية أخرى . ففى انتظار عودته يوماً ما ، لنقل فقط إن هذه القضية تظل مفتوحة . هناك من ناحية المدافعين عن «سياسة الكتاب» ، مثل كلود بوازو الذى يبين كتابه – الكتالوج (دار نشر دى ڤوار ، ١٩٨٧) الجيد الصنع وهو أول كتاب فرنسى عن أعضاء «الموجة الشابة» التشيكية ، إن لم نخطىء – بشكل ذكى وجود استمرارية تيمية لايمكن انكارها فى أعمال فورمان سواء كانت مصنوعة فى براغ أو فى هوليوود . ومن ناحية أخرى هناك من يعتبرون فورمان خائناً لنفسه أو أن الآلة الأمريكية قد حطمته ، الأمر الذى لا يؤدى لانكار فيلم «ڤالمون» من وجهة نظرهم ، أيا كان البريق الشكلى الأكيد لهذا الاقتباس لرواية «علاقات خطرة» ، كما هو حال بيتر كرال ، التشيكى مثل فورمان والذى يقيم فى المنفى مثله (ولكن فى فرنسا) . فى عدد خاص من مجلة «كريتيك» (١٩٨٧) عن براغ ، أعلن كرال إعجابه بالسينمائيين الذين ظلوا مخلصين لشعريتهم البدائية مثل يان سڤانكماير النشط (فيلم «أليس» ، ١٩٨٨) أو شتيلوڤا العنيدة (فيلم «عصر إله حقول عجوز» ، ١٩٨٥) .

بين هذين الموقفين المتقابلين نجد بعض الحائرين ومن يرفضون القطع برأى ، مثل انطونان ليم ، التشيكى مثل فورمان (والذى يقيم فى المنفى فى فرنسا أيضا) ، الذى خصّ فورمان بدراسة مطولة نشرت فى نفس عدد «كريتيك» عام ١٩٨٧ . يميز ليم بين فورمان التشيكى وفورمان الأمريكى ولكن دون أن يُعَرِّض الأخير للسخرية . وهو موقف يُشهد له خاصة وأنه يأتى من شخص عليم «بالسينما فى أوروبا الشرقية»(٥) يعرف كيف يبدى شراسته للقيم الخاطئة . فى تناوله مثلاً لمسألة «التطبيع» فى براغ منذ ١٩٦٩ ، يندد ليم بقسوة بكتاب الصف الثانى الذين «تضافروا لمنع السينمائيين الأكثر موهبة منهم من العمل ولمنع كل موهبة جديدة من أن تفرض نفسها»(٦) .

إن الانقلابات المذهلة التى ظهرت فى معظم دول أوروبا الشرقية (والتى لازالت تحدث الآن لحظة كتابة هذه السطور) تجبرنا على تعليق الحكم المتشائم المتوقع فى البدء . فعلى مدى عشرين عاماً ، لم يكن هناك مورد ، للعقول الحرة ، سوى فى سينما التحريك وأفلام العرائس ، «الساحة الوحيدة التى تسمح بالإفلات من الواقع السياسى والجمالى الذى فرضه بقوة حماة التفاهة»(٧) .

مع هذا التجميد الطويل عاد الحال فى مجمله إلى عهد «يرى ترنكا» (الذى توفى عام ١٩٦٩ تحديداً) وهو العهد الذى سبق «ربيع براغ» . هل نشهد الآن ربيعاً آخر للسينما التشيكية ؟ إن ذكرياتنا التى ماتزال مشتعلة عن أحداث ميدان تيان آن من تفرض علينا أن نظل حذرين .

ملحق بمقال "مدرسة ربيع براغ"

- **أهم أفلام مدرسة ربيع براغ .**

- شيء آخر ، إخراج ڤيرا شتيلوڤا ، ١٩٦٣ .
- آس البستوني ، إخراج ميلوش فورمان ، ١٩٦٣ .
- ماسات الليل ، إخراج يان نمك ، ١٩٦٣ .
- الصرخة الأولى ، إخراج ياروميل يرس ، ١٩٦٣ .
- شجاعة لكل يوم ، إخراج إيڤالد شورم ، ١٩٦٤ .
- الحفل والمدعوون ، إخراج يان نمك ، ١٩٦٥ .
- لآلىء صغيرة فى القاع ، فيلم جماعى - منفستو ، ١٩٦٥ .
- غراميات شقراء ، إخراج ميلوش فورمان ، ١٩٦٧ .
- إلى النار يارجال الإطفاء ، إخراج ميلوش فورمان ، ١٩٦٥ .
- ازهار المارجريت الصغيرة ، إخراج ڤيرا شتيلوڤا ، ١٩٦٦ .
- قطارات مراقبة عن قرب ، إخراج يرى منزِل ، ١٩٦٦ .

هوامش

١ - هربال هو مؤلف «قطارات مراقبة عن كثب» *الذى اقتبسه يرى منزل عام ١٩٦٦* وربما كان أفضل أفلامه . فى فترة لاحقة ، اقتبس منزل رواية أخرى لهربال هى «*فروة الرأس* المضحى بها» . وقد عرض هذا الفيلم متأخراً فى فرنسا (عام ١٩٨٩) تحت عنوان مثير وغبى هو «شقراء مثيرة للحواس» .

٢ - انظر فيما يخص هذا الفيلم الحوار مع شورم المنشور فى عدد نوفمبر ١٩٦٨ من مجلة «ايماج إيه سون» (صورة وصوت) عن السينما التشيكوسلوڤاكية .

٣ - يان زالمان ، سينمائيون وسينما فى تشيكوسلوڤاكيا ، أوربيس براغ ، ١٩٦٨ (نص فرنسى) .

٤ - ذكره يان زالمان ، سبق ذكره .

٥ - مع زوجته ميرا ، نشر انطونان ليم تحت هذا العنوان ، فى عام ١٩٨٩ ، دراسة هامة أثارت الانتباه . (دار نشر Cerf ، سلسلة «الفن السابع») .

٦ - سينما الشرق ، سبق ذكره ، ص ٢٨١ .

٧ - نفسه ، ص ٢٨٤ .

٨ - انظر التحقيق الذى قام به د . دوسان برن فى مجلة Express من ٨ إلى ١٤ ديسمبر ١٩٨٩ (ص ١٤٦ : «فراشة تعيد صنع الربيع» إشارة إلى تصوير فيلم «آخر فراشة» إخراج كارل كاشينا (المعلم السابق لفورمان) وهو أول إنتاج مشترك مع الغرب منذ ١٩٦٨ .



سينما كوبيك الحرة

١٩٦٣ - ١٩٨٠

رينيه بريدال

ارتبطت السينما الكيبكية الشابة ، التى تعد حلقة من حلقات سلسلة «السينما الجديدة» التى برزت على الساحة فى الستينيات ، بمغامرتين مختلفين التقتا بداخلها وهما اكتشاف السينما المباشرة والمطالبة باستقلال «الإقليم الجميل» الفرانكوفونى المنعزل بسبب أمريكا الشمالية الأنجلو ساكسونية (يعيش على أرض كيبك التى تبلغ مساحتها مليونا ونصف كيلومتر مربع ستة ملايين نسمة منهم خمسة ملايين من الناطقين بالفرنسية)(١) . غير أن السينما الكويبكية لم يكن بوسعها بعد مرور عشرين عاماً إلا أن تدين بقسوة الآثار السياسية لفشل استفتاء ١٩٨٠ ، خاصة وأن الحركة القومية التى دعمتها كانت تشكل حافزاً ثقافياً متميزاً .

فى ظل عرض ثمانين بالمائة من الأفلام الأمريكية فى نسخها الأصلية فى قاعات السينما فى كندا الفرنسية فى الخمسينيات ، كانت الصناعة الكيبكية الخاصة تنتج فيلماً أو فيلمين طويلين فى العام ناطقين باللغة الفرنسية ، من أفلام الميلودراما أو الأفلام التاريخية أو الأفلام المأخوذة عن أعمال إذاعية ناجحة وبلا قيمة . غير أن انتقال «المركز القومى للسينما» ONF(٢) فى عام ١٩٥٦ من أوتاوا إلى مونتريال أتاح الفرصة لبزوغ جيل شاب من السينمائيين الفرانكوفونيين ، فى قلب هذه المؤسسة الفيدرالية المتخصصة فى الفيلم التسجيلى القصير ، المتحمسين للتجريب فى أساليب جديدة للتصوير (كاميرا ١٦ مللى ، صوت متزامن ، أشرطة فائقة الحساسية ، فرق عمل خفيفة) أكثر من حماسهم لإمكانية الارتباط بتمثيل الواقع القومى الكيبكى سينمائياً .

إن فيلم « المتزحلقون على الجليد» الذى شارك فى إخراجه چيل جرو وميشيل برو عام ١٩٥٨ هو أول فيلم يخرجه هذا «الفريق الفرنسى» القادم من المركز القومى

السينما ، والذى انطلق فى السنتين الأخيرتين اللتين شهدتا اضمحلال السلطة الرجعية لحكومة الوحدة الوطنية ، أى حكومة دوبلسيس التى ظلت تحكم منذ عام ١٩٣٦ دون توقف تقريباً . عرض «راديو كندا» (وهو التلفزيون الأهلى على عكس ما يشير إليه الاسم) بداية من عام ١٩٥٨ أفلاماً قصيرة ضمن سلسلة «الزمن الحاضر» قامت بتعريف هذا الإنتاج الذى منح أهل كيبك فرصة التعبير عن أنفسهم وتضاعف عدد الأفلام بعد وقت قصير ، بفضل سقوط دوبلسيس وحلول چان لوساچ محله عام ١٩٦٠ ومعه الليبراليون دعاة «الثورة الهادئة» . كانت السينما الكيبكية حاضرة وسط الغليان الفكرى لسنوات الأمل هذه ، والتى شهدت نمو الفكر الاجتماعى (حول مجلات «إجزجون» أو «بارتى - برى») وانطلاقة الشعر (جاستون ميرون ، منشد الهوية الكيبكية) والأغنية (فليكس لوكلار ثم چيل ڤينيو أو روبير شارلبوا الذين غزوا السوق حيث كانت ٩٠٪ من الموسيقى الموزعة باللغة الانجليزية) وأصبحت أداة للبحث الجماعى عن هوية من خلال أفلام قصيرة مثل «الصراع» (ميشيل برو ، كلود چوترا ، مارسيل كرپير وكلود فورنييه ، ١٩٦٠) أو «القفازات الذهبية» (چيل جرو ، ١٩٦١) أو «حطابو منوان» (أرتور لاموت ، ١٩٦٢) أو «أبناء الصمت» (ميشيل برو وكلود چوترا ، ١٩٦٣). وفى الوقت الذى كانوا يعدون فيه الأهالى لاكتساب وعى اجتماعى وسياسى ، بدت هذه الأفلام ، التى بدأ تقديمها فى مهرجان مونتريال منذ عام ١٩٦٣ ، فى أعين عشاق السينما فى العالم كله بمثابة نماذج لتيار «سينما الحقيقة» التى كانت أقطابها نيويورك و مونتريال و پاريس ، حيث استقدم چان روش ميشيل برو ليقوم بتصوير فيلم «حولية صيف» (١٩٦٠) .

أدت هذه السيطرة المتزايدة ، فى عام ١٩٦٣ ، إلى إخراج فيلم «من أجل بقاء العالم» (إخراج ميشيل برو وبيير پيرو) أول فيلم روائى طويل كندى يتم اختياره فى مهرجان كان ويساهم فى التعريف بالمركز القومى للسينما والسينما المباشرة والهوية الكويبكية . ويعد هذا الفيلم الجزء الأول من ثلاثية جزيرة «كودر» (أخرج الفيلمين الآخرين «سيادة اليوم» (١٩٦٦) و «عربات الماء» (١٩٦٨) المخرج بيير پيرو وحده) ويعود الفيلم إلى ماضى كيبك ليؤسس لنهضة قومية حقيقية بالتصديق على كلمات العجوز الكسيس ترمبلاى الذى يقود عملية العودة لصيد خنزير البحر . هكذا تشكل السينما المباشرة طريقة جذرية لإحداث قطيعة مع صيغة الحكى الهوليودية ومع الأسلوب التقليدى المتبع فى أفلام المركز القومى التسجيلية التى تعتمد على التعليق

من خارج الصورة بشكل ينتقض منها . هذا بالإضافة لكونها طريقة لكي يبحر كل إنسان داخل نفسه (من خلال ثقافة جزيرة كودر) مع الاشتراك فى المغامرة الحديثة فى التناول السينمائى التى ستقوم بتثوير الفن السابع[٣] .

وقد بلغت هذه التقنية من الثراء حداً جعلها فى خدمة الحدوتة فى فيلم «الاستيلاء على كل شىء» لكلود چوترا وفيلم «القط فى الكيس » لچيل جرو ، وكلاهما من إنتاج ١٩٦٣ . «الاستيلاء على كل شىء» فيلم روائى طويل سيرة ذاتية من تمثيل كلود چوترا نفسه الذى يحاول ، من خلال عشقه لامرأة سوداء ، أن يكتشف الوضع الإنسانى فى كيبك ، وهو ارتجال نوقش بحدة وكان دليلاً دامغاً على أن السينما المباشرة تستطيع أن تكون فاعلة خارج مجال الفيلم التسجيلى . أما فيلم «القط فى الكيس» ، الذى تأثر كثيراً بسينما جودار ، فهو يدرس العلاقة بين زوجين شابين هما بربارا (يهودية تتحدث الانجليزية) وكلود (كيبكى مؤيد للاستقلال وشديد الاستغراق فى ذاته) . وقد شجع نجاح أفلام جرو وپيرو المركز القومى للسينما (منتج هذه الأفلام) على أن يسمح فى العام التالى لچيل كارل بتحويل فيلمه القصير عن عمليات كسح الثلوج فى مونتريال إلى فيلم كوميدى طويل أصبح عنوانه «حياة ليوبولد ز . السعيدة» .

خارج المركز القومى للسينما ، شارك القطاع الخاص الصغير فى هذا التفجر الإبداعى ، تدعمه حماسة عشق السينما فى نوادى السينما والمجلات السينمائية (وخاصة مجلة أوبچكتيف Objectif) . أما أشهر مخرج لم يتتلمذ فى مجال الفيلم التسجيلى ولا فى السينما المباشرة ولا حتى فى المركز القومى فهو چان بيير لوفافر الذى صور عام ١٩٦٥ فيلم «الثورى» وتبعه فى عام ١٩٦٦ فيلم «باترسيا وچان باتست» وفى ١٩٦٧ «لايجب أن نموت من أجل هذا» وفى ١٩٦٩ «الغرفة البيضاء» .

وكما يلاحظ فرنسوا بيبى : «يتعرض كل السينمائيين ، كل على طريقته ، لمسألة تطرحها كيبك فى مجموعها : أن يكون المرء كيبكياً ؟ (...) سيقول جــروو فى فيلم «القط فى الكيس» : «أنا كيبكى إذن أنا أبحث عن ذاتى ...» وهذا حقيقى . إن أغلب السينمائيين الكيبكيين فى ذلك الوقت سيحاولون تغذية هذا البحث الجماعى (...) أما أن يكون هناك تردد فليس هذا أمراً خطيراً . المهم هو التعبير عن النفس . ما هى السينما التى تعبر أفضل تعبير عن هذه الفلسفة غير السينما المباشرة ؟ إن الشخصيات المصورة هى التى تتحدث أكثر من المصورين أنفسهم والكاميرا تلقائية مثلها مثل تساؤل الكيبكيين »[٤] .

اتحاد وثيق مع الحزب الكيبكي

من الثورة الهادئة فى الستينيات إلى رفض الاستقلال عام ١٩٨٠ ، صاحبت السينما الكبيكية آمال وتطلعات الحزب الكبيكى ، ومثلت معظم أفكاره خاصة قبل توليه الحكم عام ١٩٧٦ . لقد أفادت السينما الكوبيكية من عديد من مصادر الدعم والتمويل الفيدرالى والإقليمى الذى نشأت تطور تدريجياً بين عام ١٩٦٩ (أول تمويل ذو ميل تجارى يأتى من أوتوا) و ١٩٧٧ (دعم المؤسسة الكبيكية فى مونتريال التى أرادت أن تخص الإبداع برعايتها) ونمّت السينما الكبيكية بشكل متألق وعود فترة الستينيات يحققت ثلاثة أرباح الإنتاج الكندى الذى قفز من سبعة وعشرين فيلماً طويلاً عام ١٩٦٩ إلى نحو خمسين فيلماً فى السنة بين عامى ١٩٧٢ و ١٩٧٦ .

إن هذا العصر الذهبى هو عصر الفن والصناعة فى آن واحد ، فى القطاعين العام والخاص . ولكن بينما نجحت أفلام مثل «امرأتان من ذهب» (كلود فورنييه ، ١٩٧٠) و «المبادرة» (دونى ايرو ، ١٩٦٩) فى قاعات العرض وهما فيلمان «مبتذلان» مثلهما مثل «تماسك» جيداً (چن بيسونيت) وهو فيلم كوميدى شعبى حاز نجاحاً كبيراً ، عُرضت فى نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان سبعة أفلام كندية عام ١٩٦٩ ، وستة عام ١٩٧٠ وأربعة عام ١٩٧١ بينما اتسع توزيع مجلة «سينما – كبيك» بداية من عام ١٩٧٢ . فى هذا العام نفسه ، سحر الألباب فيلم «طبيعة بيرناديت الحقيقية» فى المهرجان لنبرته التحررية النشطة والمهتمة بالجنس . فى فيلمه التالى «وفاة حطاب» اكتشف چيل كارل الممثلة «كارول لور» التى عاد وقدمها فى «الأجساد السماوية» ١٩٧٣) و «رأس نورماند سانت آنج» (١٩٧٥) و «الملاك والمرأة» (١٩٧٧) و «فانتا ستيكا» (١٩٨٠) و «ماريا شابدولين» (١٩٨٣) .

كانت السينما الكبيكية آنذاك شديدة التنوع أصبح الفيلم المباشر أكثر التزاماً ، ١٩٧٠ ، دونى اركان ؛ «اكاديا اكاديا» ، ١٩٧٠ ، بيير بيرو ؛ «يوميات جنود شمال شرق كويبك» ، ٧٣ – ١٩٨٣ ، أرتور لاموت) لكن ميشيل برو اختار من ناحيته أن يخرج فيلم «الأوامر» (١٩٧٥) على غرار أفلام كوستا جڤراس السياسية الفيلم يعيد إنتاج حالة القمع التى مارستها القوات الفيدرالية والتى تلت اغتيال أحد وزراء على يد جبهة تحرير كيبك . وهناك العديد من الأعمال الروائية الحادة القاطعة «الثروة الملعونة» ، ١٩٧١ ، «ريچان پادوڤانى» ١٩٧٣ و «چينا» ، ١٩٧٥ ، والثلاثة من

إخراج دونى اركان) والأفلام النفسية (ج . م . مارتان المصور ، ١٩٧٧ ، إخراج چان بودان) وأفلام الحنين («البلد القديم الذى مات فيه رامبو» ، ١٩٧٧ ، إخراج چان بيير لوفافر) . بعد عشرين عاماً من عرض الأفلام القصيرة الأولى من السينما المباشرة من إنتاج المركز القومى للسينما ، أصبح لدى كبيك كما من الإنتاج الذى قدمه مخرجون متميزون ، وهو نموذج استثنائى للعمر الطويل لواحد من تيارات «السينما الجديدة» التى بدأتها الموجة الجديدة الفرنسية .

فشل استفتاء ١٩٨٠

والواقع أن هذا النجاح قارب على الخفوت ، ذلك أن السينما الشابة الكبيكية ، التى لم تتمتع قط ببنية المدرسة ولا حتى بتناسق الحركة بكل ما تحمله من مظاهر التحالف والنصوص النظرية المؤسسة ، ذبلت فى نهاية السبعينيات مثلها مثل النزعة القومية التى أفضل من عبّر عنها الفن. فمنذ عام ١٩٧٦، وصل الحزب الكبيكى إلى الحكم ، غير أننا نعرف أن الفنى أكثر نزوعاً للتمرد منه لتقديس القوى المهيمنة ، خاصة عندما تخطىء هذه القوى فى تقدير الآمال العميقة للمجتمع . هكذا سدد فشل الاستفتاء (الذى حلله دونى أركان أثناء الأزمة فى فيلمه «الراحة واللامبالاة» سنة ١٩٨١) ضربة قاصمة للسينمائيين المؤمنين بكبيك الحرة : ميشيل برو وكلود چوترا وچيل جرو هجروا شاشات مونتريال ، ولم تستقبل سلسلة أفلام بيير پيرو عن «الهنود الأمريكيين» وأبتيبى كما استقبلت ثلاثية جزر «كودر» ، وانهمك چيل كارل ودونى أركان فى صنع أفلام إنتاج ضخم بلا روح (ماريا شابدولين أو جريمة أوڤيد بلوف) بينما لم يخرج چان كلود لابريك أفلاماً لمدة خمس سنوات وقل إنتاج چان بيير لوفافر نفسه بداية من عام ١٩٧٧ .

أمام انسحاب «القدامى» وتراجع الإنتاج الوطنى الذى بولغ فى الاحتفاء به بشكل مصطنع فى السبعينيات (خمسون فيلماً روائياً فى السنة لستة ملايين مواطن كان رقماً شاذاً بكل المقاييس) ولم يحبذ ظهور الشباب : انتظر اندريه فورسييه ستة أعوام قبل أن يخرج فيلمه الروائى الثالث «الماء الحار ، الماء الفاتر» ... وانقضت ثمانى سنوات بين «زمن الصيد» (١٩٧٢) و «تخلص طيب» (١٩٨٠) إخراج فرانسيس مانكفتش ، ولم يتأكد الإبداع النسوى الأصيل إلا فى الثمانينيات . كانت الأجيال

الجديدة ينقصها الحس الجمالى والتيمات الراسخة : فبعد ما تم استيعاب السينما المباشرة بالكامل ، لم تعد هذه السينما تقديم أعمالاً حلّت وصلت المرارة محل الأمل فى امتلاك الوعى . ليس من المدهش إذن أن ينتصر المزاج الأسود عند دونى أركان فى النصف الثانى من الثمانينيات ، فى عملية الأساسيين : «انهيار الامبراطورية الأمريكية» (١٩٨٦) و«يسوع مونتريال» (١٩٨٩) .

بشكل عام ، ماتت السينما الكبيكية الشابة ممزقة فى نهاية عقد السبعينات بين ضخامة أفلام الإنتاج الضخم الدولية ، التى سمحت بها وحمتها الأنظمة الضريبية الشهيرة (خاصة فى ١٩٧٨ - ١٩٨١) من ناحية ، وبين ضآلة «فيلم المؤلف» الحرفى البسيط الذى ينقصه التمويل . غير أن هذين «النوعين» من الأفلام لم يكتسبا قط رضا الجمهور ولكن يظل كشف الحساب ايجابياً جداً . فالواقع أن هذا الإنتاج بالإضافة لدوره التاريخى فى تنمية «السينما المباشرة» قد سمح بولادة سينما وطنية فى بلد كان محروماً منها تقريباً . كانت السينما الكبيكية صوت أمريكا غير الناطقة بالإنجليزية وألقت بذلك نظرة جديدة ، منذ عام ١٩٦٣ ، على القيم المنحدرة من القارة القديمة والخاضعة لعملية تسريع نشطة للتطور الثقافى الذى يواجه كل عشرين عاماً منعطفاً جديداً .

ملحق بمقال «سينما كيبك الحرة»

• أهم الأفلام الكبيكية :

- المتزحلقون على الجليد ، إخراج چيل جروو وميشيل برو ، ١٩٥٨ .
- حطابو منوان ، إخراج أرتور لاموت ، ١٩٦٢ .
- من أجل بقاء العالم ، إخراج ميشيل برو وبيير بيرو ، ١٩٦٣ .
- الاستيلاء على كل شىء ، إخراج كلود چوترا ، ١٩٦٣ .
- القط فى الكيس ، إخراج چيل جروو ، ١٩٦٣ .
- حياة ليوبولد ز . السعيد ، إخراج چيل كارل ، ١٩٦٤ .
- طبيعة برناديت الحقيقية ، إخراج چيل كارل ، ١٩٦٤ .
- الثورى ، إخراج چان بيير لوفاڤر ، ١٩٦٥ .
- لايجب أن نموت من أجل ذلك ، إخراج چان بيير لوفاڤر ، ١٩٦٦ .
- سيادة اليوم ، إخراج بيير بيرو ، ١٩٦٦ .
- عربات الماء ، إخراج بيير بيرو ، ١٩٦٨ .
- موسم القطن ، إخراج دونى أركان ، ١٩٧٠ .
- اكاديا ، اكاديا ، إخراج بيير بيرو ، ١٩٧٠ .
- الثروة الملعونة ، إخراج دونى أركان ، ١٩٧١ .
- ريچان پادوڤانى ، إخراج دونى أركان ، ١٩٧١ .
- زمن الصيد ، إخراج فرانسيس مانكڤتش ، ١٩٧٢ .
- يوميات هنود شمال شرق كيبك ، إخراج أرتور لاموت ، ٧٣-١٩٨٣ .
- الأوامـر ، إخراج ميشيل برو ، ١٩٧٥ .
- الماء الحار ، الماء الفاتر ، إخراج اندريه فورسييه ، ١٩٧٦ .

- ج . م . مارتان المصور ، إخراج چان بودان ، ١٩٧٧ .
- البلد القديم الذى مات فيه رامبو ، إخراج چان بيير لوفاڤر ، ١٩٧٧ .
- الراحة واللامبالاة ، إخراج دونى أركان ، ١٩٨١ .
- الحشرة المضيئة ، إخراج بيير بيرو ، ١٩٨٢ .
- ماريا شابدولان ، إخراج چيل كارل ، ١٩٨٣ .
- انهيار الامبراطورية الأمريكية ، إخراج دونى أركان ، ١٩٨٦ .
- يسوع مونتريال ، إخراج دونى أركان ، ١٩٨٩ .

هوامش

١ - حتى عام ١٩٦٠ عاشت كيبك تحت حكم موريس دوبلسيس المحافظ وفى ١٩٦٠ ، خَلَفه الليبراليون الذين وعدوا «بالثورة الهادئة» . فى ١٩٦٧ ، أطلق الجنرال شارل ديجول فى زيارته لكيبك جملته الشهيرة : «تحيا كيبك الحرة» . ١٩٧٠ - ١٩٧٢ : عمليات إرهابية قامت بها جبهة تحرير كيبك (FLQ) . ١٩٧٦ : نجح حزب كبيك برئاسة رينيه لڤيك المناصر للاستقلال ، فى الانتخابات وتولى مقاليد الحكم . ١٩٨٠ : أجرى حزب كبيك استفتاءً حول الاستقلال لكن ٦٠٪ من أفراد الشعب رفضوا الاستقلال . ١٩٨١ : نجح الحزب ثانية فى الانتخابات الجديدة لكنه فى ١٩٨٥ تنازل عن المطالبة بالاستقلال .

٢ - أسس البريطانى چون جريرسون المركز القومى للسينما عام ١٩٣٩ . ويعد المركز مؤسسة حكومية تهتم أول ماتهتم بالأعلام والدعاية (أثناء الحرب وبعدها بقليل) ثم أخذ على عاتقه «تقديم كندا للكنديين وللبلدان الأخرى» منذ بداية الخمسينيات .

٣ - انظر مقال «جى جوتييه» عن السينما المباشرة فى هذا الكتاب .

٤ - انظر مقال «تأويل تاريخى تأويل اجتماعى : السينما الكبيكية» بقلم فرانسوا بيبى ، فى كتاب «تاريخ السينما ، تناول جديد» تحت إشراف چاك أومون ، أندريه جودرو وميشيل مارى ، إصدارات السوربون ، ١٩٨٩ .

سويسرا : "جماعة الخمسة"

١٩٦٨ - ١٩٨٠

فريدى بواش

تشكلت المدرسة السويسرية بشكل أساسى من خمسة سينمائيين لم يكن لديهم برنامج جمالى مشترك وإنما أرادوا صنع سينما بأى ثمن. وكان تجمعهم الاستراتيجى القائم رغم كل شىء على رؤية نسبية مشتركة لأمور الحياة هو الذى جعل منهم «جماعة الخمسة» .

* * *

صبيحة الحرب العالمية الثانية ، فى سويسرا ، أعاد الشباب (والأقل شباباً) الذين عاشوا بشكل عشوائى (باسم عدم الانحياز) زمناً طويلاً ، أعادوا اكتشاف العالم خارج الحدود وواجهوا بشكل خاص حقائق فكرية ظلت على هامش المناطق المقدسة للثقافة الرسمية بدافع من خوف الانزلاق بلاشك : ثم بفضل موريس نادو ، أشعل الماضى السوريالى نيران التحالف أثناء الليل (الذى اضاءته بالنسبة للبعض جريدة «لابيرانت» (متاهة) التى نشرها ألبير سكيرا فى چنيف بداية من عام ١٩٤٤) ، وأيقظت الوجودية الضمائر النائمة وخاطبت الماركسية الآخرين وهددتهم بالأوهام ، واكتشف البعض «كلمات» چاك بريڤير واكتشفوا بالتالى السينما الفرنسية الطليعية والأفلام الصامتة الألمانية والروسية والأمريكية والأوروبية الشمالية . وولدت رغبة مشاهدة وإعادة مشاهدة أفلام الفن السابع الكلاسيكية ، فى هذا المناخ المزدهر المتفائل ، العشرات من نوادى السينما ، التى كان أعضاؤها ، المؤمنون أحياناً بانتمائهم لكنيسة جديدة ما ، يبحثون عن القول الصالح على «الشاشة الفرنسية» .

لقد أخطأ البعض ، بعد ذلك بنحو أربعين عاماً ، فى قياس أهمية انتفاضات العشق هذه التى التهمت متفرجين («من عشاق السينما») يجتمعون فى جمعيات نشطة فى الضياع الصغيرة : لقد تملكت معرفة ما من نوع غير مسبوق ، من بعض الأفراد خارج مؤسسات التعليم العليا التى كانت (مثل الجامعة) تعادى بدافع الخوف أو كانعكاس لحالة موات زائفة ، أى معرفة واسعة مفاجأة لا تنفصل عن حياة كل فرد والمجتمع بأسره .

لم تعتبر منابر البورجوازية ، وريثة تراث «الإنسانيات» القديم ، السينما أكثر من تسلية البسطاء العبيد (إذا استخدمنا جملة چورچ دوهاميل الشهير) . لم يتعد الأمر بالنسبة للسلطات السياسية والاجتماعية ، مجرد وسيلة ترفيه شعبية (بالمعنى التحقيرى للكلمة) حيث تعامل دور العرض معاملة المقاهى الموسيقية وتخضع بالتالى لقوانين الضرائب الخاصة بأية منشأة عامة بحيث تترك الصلاحية القانونية على عاتق الإدارات المحلية والشرطة التى كانت أجهزة الرقابة بها تقوم بمهمة الحفاظ على الأخلاق : لاسبيل لأن تُعرض على الشاشة علاقات زنا مؤكدة ولا استدارة نهد عار ، أما القتل (أو نهود النساء ذوات اللون الأسود) فقد كان الرقباء يبدون إزاءها قدراً من التسامح !

تانير وجوريتا

فى ظل ظروف خاصة كهذه تحتقر فيها الدولة والمدرسة الفن السابع ، بينما تعتبره جماهير المواطنين بمثابة غذاء روحى ضرورى ، أصبحت الفجوة بين التشريع الذى عفا عليه الدهر وطموحات الناس اليومية مسألة بديهية بشكل لا يقبل الاحتمال . بالإضافة لذلك ، وفى ظل ازدحام نوادى السينما بالأفكار ، بدأت بعض المواهب تعلن عن نفسها بشكل لايكاد يُلاحظ . ولم يكونوا نادرين هؤلاء الذين يحلمون بالتعبير عن بلدهم أو عن حالاتهم الروحية ، عن نقدهم أو تقريظهم للوقائع الجماعية من خلال تعلمهم العمل بالكاميرا ، لكنهم لم يتمتعوا بأدنى دعم ومن هنا نشأت الحاجة لتأسيس السينماتيك السويسرية فى لوزان عام ١٩٤٨ ، والتى لم يكن لديها أدنى فرصة للحصول على مساعدة مالية بما أن الدستور الفيدرالى يجهل كلمة «سينما» .

فى لوزان ، ثم فى چنيف ، تكون حول اثنين من الدارسين هما آلان تانير وكلود جوريتا ، منذ عام ١٩٥٢ مشروع لفرض الاعتراف بالسينما بوصفها فناً ، الأمر الذى تطلب تنظيم «اقتراع» على المستوى القومى . وتم ذلك أخيراً فى صيف ١٩٥٨ . أدت نتيجة الاقتراع المؤيدة للقانون إلى إدخال المادة رقم ٢٧ فى الدستور وسنّ قانون كانت صياغته شاقة نتيجة لوجود تكتلات مصالح تعارض هذا القانون أو ترهب جانبه ، الأمر الذى أخر تنفيذه ، بعد اعتماده من الغرف ... إلى عام ١٩٦٣ .

فى تلك الأثناء تطور الموقف واختار تانير وجوريتا الإقامة فى المنفى لشعورهما بالإحباط . فى أثناء تواجدهما فى لندن عام ١٩٥٧ صورا فيلما قصيراً بعنوان «أوقات

طيبة» أعاد إليهما الثقة ، وكان معهد الفيلم البريطاني قد منحهما الشـريط الخـام . ثم عادا إلى وطنهما وأتاح لهما التلفزيون فرصة تعلم المهنة . فى عام ١٩٥٤ عندما غادر «جودار» فرنسا إلى سويسرا أخرج فيلماً بعنوان : «العملية» وعندما لم يجد وسيلة للإنتاج عاد إلى فرنسا ليلحق فى نحو ١٩٥٨ - ١٩٦٠ بمن سينشرون «الموجة الجديدة» ويحدثون شرخاً فى تقاليد السينما (المال ، النجوم ، والاستوديوهات) : كانت هذه المدرسة مثيراً للتحرر ونموذجاً يحتذيه فى سويسرا الفرنسية من ينتوون ، على الرغم من نقص الخبرة والفقر ، ترك الفيلم القصير المصنوع بالطلب ليدخلوا مجال الفيلم الروائى الطويل فى مخاطرة أقرب إلى الانتحار . أعلنت محاولتان أو ثلاث عن هذه الرغبة ، هى محاولات چان لوى روا الذى تحمّل وحده وبشجاعة المشكلات الاقتصادية والتقنية التى نشأت عند تصوير فيلم «غريب من شانديجور» (بطولة جانسبور ، إميلفورك ، بن كاروتير ، ودوفيلو) عام ١٩٦٧ ، تلك المحاولة التى انتهت بفشل ذريع على المستوى المالى على الرغم من عدم خلو الفيلم من الجدة والأصالة والجودة التشكيلية والمتعة . بناءً على الدروس المستفادة من هذه التجربة ، أعيد النظر فى مجمل المشكلة مع وضع نشاط ميشيل سوتيه فى الاعتبار أيضاً ، فقد سبق له التصوير على أفلام ١٦ مللى تم تحويلها إلى ٣٥ مللى وأخرج «قمر له أسنان» (١٩٦٦) وهو تأمل شديد الخصوصية والشجن ، هاجمه فى مهرجان لوكارنو بعض الصحفيين العاجزين عن إدراك أنه ، فيما وراء الصور ، كانت نبرة العمل العامة تعلن تتويج السينما السويسرية الناطقة بالفرنسية المشتبكة بشكل مؤثر مع مخاوف وآمال واضطرابات جيل وعصر وقطر كامل .

خمسة زائد واحد

لم تصل هذه المحاولات إلى الجمهور كما ينبغى إذ إنها وقعت فى براثن نظام التوزيع التجارى رغم أنها حرمت منذ البداية من القوة التى تجعلها أقل هشاشة ، وألزمت السينمائيين المبتدئين بتكثيف طاقاتهم ورغباتهم ومطالبهم . هكـذا أنشـأوا عام ١٩٦٨ «جماعة الخمسة» المكونة من تانير وكلود جوريتا وچان لوى روا وميشيل سوتيه وچان چاك لاجرانچ (الذى سيحل محله إيف يرسين عام ١٩٧١) مستفيدين بشكل خاص من شهرة تانير (الذى أصبح مشاركاً فى برامج شبكة الإذاعة والتلفزيون

الفرنسية Ortf الذائعة الصيت والذى توجت أعماله فى سويسرا وفى خارجها بالجوائز) ومن شهرة جوريتا (صاحب أعمال درامية ناجحة فى التلفزيون السويسرى الفرنسى) . وظل كل من هؤلاء الخمسة مستقلاً هذه الجمعية ، فهى جماعة لا تخضع لأى ميثاق ولا تدعى تنفيذ بيان بعينه وإنما هى مجرد أداة لتنسيق الجهود الهدف منها الإعداد بشكل جيد لصيغة التعاون المطلوبة فى إدارة التلفزيون السويسرى الفرنسى فى جنيف . كان تفكير الجماعة يتبع المنطق التالى : التلفزيون بحاجة إلى أفلام لبرامجه ، ويستطيع إذن شراء الأعمال قبل تنفيذها والسماح بإخراجها دون التدخل فى اختيار الموضوع ولا فى التناول الذى يراه المخرج . كانت هذه الشروط مبالغاً فيها غير أن المسئولين آنذاك كانوا من الذكاء بحيث قبلوا بها ، إذ ساهموا فى تقوية الإبداع التلفزيونى وإكسابه حيوية (بسعر زهيد) وكان خارجاً لتوه من آلام مخاض صناعة وليدة ، وفى الوقت نفسه أطلقوا شرارة تلك الحركة التى سميت «السينما السويسرية الجديدة» ، والتى سوف يتأكد حضورها على الصعيد الدولى ، بدفعة صغيرة من الأصبع جاءت فى أوانها (انتهازية ربما ؟) وبدا ذلك ذا أهمية كبيرة .

"شارل حياً أو ميتاً" فيلم تأسيسى

إذا كان أسلوب المخرجين الذين اجتمعوا للدفاع عن نفس القضية لا يتميز بشىء خاص وبوضوح ، فإن حساسية ما كانت تقرب بينهم : نظراً لاشتراكهم فى نفس الفقر والعوز فقد ابتكروا وسائل للتحرر منه واختاروا العمل بأدوات شديدة الخفة وباستراتيجية الشطارة وحسن التصرف ومع فريق من العاملين بأجور زهيدة لا تربطهم أية علاقة بالقوانين النقابية التى لم تكن قد وضعت بعد . كان موقفهم المتشدد الوحيد موقفاً أخلاقياً وهو ألا يقدموا المشهد الهيلفسى (السويسرى الجغرافى والذهنى) بصورة متعاطفة مطمئنة تنم عن الرضا بالنفس ولكن على العكس أن يصفوا خلفية المشهد ويستكشفوا كواليس هذا المجتمع الذى يعرض نفسه باستمرار على السائحين ببهجته الزائدة وثلوجه الأبدية وبنوكه التى تبدو مثل المعابد الإغريقية وفنادقه المرتفعة إلى عنان السماء الناصعة. فجأة ، وجهّوا نظرهم إلى العجائز والعمال المهاجرين والمهمشين والمنبوذين ، وأولئك الذين يدركون فى مواجهة الموت أنهم فى سعيهم لكسب العيش والنجاح فقدوا حياتهم دون أن يعوا ذلك ، وهو موضوع الفيلم المؤسس لهذه المجموعة

الشعرية والنقدية التى لاقت ترحيباً فى كل مكان بوصفها ظاهرة نموذجية فى المهرجانات والدوريات ، فيلم «شارل حياً أو ميتاً» إخراج آلان تانير (١٩٦٩) .

أملت عليهم الشهرة الاستعانة بتقنيات أكثر تعقيداً وبالتالى بميزانيات أقل تقتيراً . ولكنهم فى ارتفاعهم بالضرورة نحو درجة أعلى من الحرفية ، فقد السينمائيون شيئاً من سحر ابتكاراتهم البدائية ، وبعض التلقائية والأخطاء الناتجة عن الصدق ، لكى يسجلوا أسماءهم بعد ذلك بنحو سبع أو ثمانى سنوات فى لوحة التاريخ كمدرسة وطنية ضمن مدارس أخرى ، مع محاولتهم رغم ذلك الحفاظ على خصوصية أصيلة ، وهو الأمر الذى نجح فيه أفضلهم ، على الرغم من الظروف غير المواتية (بسبب تكتل المنافسين الأقوياء الذين تم دفعهم إلى الأسواق مصحوبين بدعاية هائلة) .

لقد تطورت جماعة الخمسة فى سياق سويسرا الفرنسية حيث لا وجود لأدنى تقاليد سينمائية فاستطاع أعضاؤها المتحمسين والقادرين على الإقناع أن يملأوا هذا الفراغ . وبانطلاقهم من الفراغ فرضوا أنفسهم واكتسبوا احترام أبناء وطنهم باكتسابهم اهتمام المراقبين الأجانب لحركتهم .

فى المنطقة المتحدثة بالألمانية فى سويسرا كان الوضع مختلفاً تمام الاختلاف ، حيث نمت فى زيورخ منذ نهايات الفترة الصامتة ، صناعة سينمائية حقيقية ازدهرت أثناء الحرب (أكثر من ثمانية أو عشرة أفلام فى السنة) . لم يكن الشباب الذى يبغى تكريس نفسه للعمل بالإخراج يقف وحيداً فى الصحراء ، كما كان الحال فى جنيف ، لكنه كان يستند على الأكبر منه سناً ممن اهتم بإنتاج أفلام كوميدية سهلة باللهجة المحلية . وقد اضطروا والحالة هذه إلى تبنى سياسة مغايرة ، حيث انهمكوا فى إنتاج أفلام من تلك النوعية التى يقدّرها فنانو العمل السرّى ، وعرفوا قدر أنفهسم ولم ينتقلوا إلى السينما الروائية إلا فى وقت متأخر على إثر دانييل شميدت (هذه الليلة أو أبداً ، ١٩٧٢ و لاپالوما ، ١٩٧٤) . وأخرج أحد أكثرهم موهبة ، فريدى م . ميورر ، فيلم «جروزون» عام ١٩٧٨ و «هوهنفيور» عام ١٩٨٥ . لقد فتحت جماعة الخمسة الطريق أمام أولئك الذين اضطروا للإفادة من إنجازها متأخرين .

ملحق بمقال سويسرا : "جماعة الخمسة"

ستة فى جماعة الخمسة

آلان تانير (ولد عام ١٩٢٩)

هو مؤسس نادى السينما الجامعى فى جنيف بالاشتراك مع كلود جوريتا . حصل على دورة تدريبية فى معهد السينما البريطانى فى لندن . ثم أخرج «وقت لطيف» (١٩٥٧) مع كلود جوريتا . عاد إلى سويسرا وقدم «رامو» (فيلم قصير ، ١٩٦١) ، «الصبيان» (١٩٦٤) ، «مدينة فى شانديجار» (١٩٦٥) . قدم تحقيقات ريبورتاچ للتلفزيون السويسرى الفرنسى وهيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية . أخرج «شارل حياً أو ميتاً» (١٩٦٩) ، «المدفأة» (١٩٧١) ، «العودة من أفريقيا» (١٩٧٣) ، «وسط العالم» (١٩٧٤) ، «چوناس» (١٩٧٦) ، «مسيدور» (١٩٧٨) ، «سنوات التنوير» (١٩٨١) ، «فى المدينة البيضاء» (١٩٨٣) ، «أرض لا أحد» (١٩٨٥) ، «جذوة فى قلبى» (١٩٨٦) ، «الوادى الشبحى» (١٩٨٧) ، «زوجة روز هيل» (١٩٨٩) .

كلود جوريتا (ولد عام ١٩٢٩)

أخرج منذ ١٩٥٨ ريبورتاچ وحلقات درامية للتلفزيون السويسرى الفرنسى وخاصة «عذاب چان لوك» (١٩٦٥) ، «يوم الزفاف» (١٩٧٠) ، «روسو» (١٩٧٨) . أخرج للسينما : «وقت لطيف» (١٩٥٧) بالاشتراك مع تانير ، و«المجنون» (١٩٧٠) ، «الدعوة» (١٩٧٣) ، «ليس بهذا الشر» (١٩٧٥) ، «بائعة الدانتيل» (١٩٧٧) ، «فتاة ريفية» (١٩٨١) ، «وفاة ماريو ريشى» (١٩٨٣) ، «أورفيو» (١٩٨٥) ، «تقرير الشرطى» (للتلفزيون ، ١٩٨٨) ، «لو لم تشرق الشمس» (١٩٨٧) ، «امرأة من صقلية» (للتلفزيون ١٩٨٨) .

چان لوى روا (ولد عام ١٩٣٨)

أخرج «من يوم لآخر» (قصير ، ١٩٦٠) ، «غريب من شانديجور» (١٩٦٧) ، «عماء» (١٩٧٠) . ثم عمل بالتلفزيون السويسرى الفرنسى .

ميشيل سوتيه (ولد عام ١٩٣٢)

أخرج الريبورتاچ والحلقات الدرامية للتلفزيون السويسرى الفرنسى منذ عام ١٩٦٥ . ثم أخـرج «ميك وآرثر» (١٩٦٥) ، «قـمـر له أسنان» (١٩٦٦) ، «حـشـيش» (١٩٦٨) ، «التـفـاحـة» (١٩٦٩) ، «چيـمس أم لا» (١٩٧٠) ، «مـاسـحـو الأراضى» (١٩٧٢) ، «الهـروب» (١٩٧٣) «استدلالات» (١٩٧٧) ، «عـشق النسـاء» (١٩٨٢) ، «آدم وحـواء» (للتلفزيون ، ١٩٨٣) ، «من توقيـع رونــار» (١٩٨٥) ، «كوندورســيـه» (للتلفـزيون ، ثلاث حلقات ، ١٩٨٩) .

چان چاك لاجرانج (ولد عام ١٩٢٩)

أحد الرواد فى التلفزيون السويسرى الفرنسى الذى عمل فيه منذ عـام ١٩٥٨ ولم يقرب السينما . صاحب عدد من الريبورتاچ والأفلام الطويلة للڤيديو ومنها «سيدة من لامكان» (١٩٦٥) ، «بندقـيـة الصـيـد» (١٩٧٠) ، «آخـر نظرة للصـقـر» (١٩٧٩) ، «نزهة فى بلاد الخـيـال» (١٩٨٠) ، «مـيـريت» (١٩٨٢) ، «طرف البـحـيـرة» (١٩٨٣) ، «الفتاة الصغيرة النموذجية» (١٩٨٥) ، إلخ .

إيف يرسين (ولد عام ١٩٤٢)

أخرج «سلة اللحم» (١٩٦٥ ، فيلم قصير بالاشتراك مع كاترين ڤوڤ) ، اسكتش من «أربعـة منهن» (١٩٦٨) فيلم روائى طويل مكون من أربعـة اسكتـشـات عن ظروف المرأة وقد أخرج الثلاثة الآخرين كلود شامبيون ، فرانسيس روسير وچاك ساندوز . اسكتش من «صناعة سويسرية» (١٩٦٨) فيلم روائى طويل مكون من ثلاثة اسكتشات ، أخرج الاثنين الآخرين فريدى م . ميورر وفرتس إ. مادير . كما أخرج «آخر صناع القياطين» (فيلم تسجيلى ، ١٩٧٣) ، «فوجات صغيرة» ، «مخترع من لوزان» (فيلم قصير ، ١٩٨١) .

مدرســـة بودابســـت

١٩٦٩ - ١٩٨٥

چان - بيير چانكولا

تشير «مدرسة بودابست» إلى تيار تشكل واقعياً ، وأطلق عليه هذا الاسم أثناء مؤتمر للفيبرسى Fipresci (الاتحاد الدولى لنقاد السينما) عام ١٩٨٠ ، هذا إلى جانب سينما روائية موهوبة أيضاً ولكنها أقل اتساقاً (انظر ملحق المقال) . إنها إذن تسمية أقرب إلى مظروف أو علبة هدايا منها إلى حركة ذات بنية ذاتية ، كما يوضح چان - بيير چانكولا .

* * *

ليست الخريطة هى الأرض ، تلك مقولة قديمة خاطئة فالأرض يسبق وجودها الخريطة بالضرورة وعلى أية حال . لقد ولدت مدرسة بودابست كخريطة ، كأنها المسح الطبوغرافى لأرخبيل تم التعرف على جزره منذ زمن لكنها ظلت جزراً منعزلة . تم صك هذه التسمية بمناسبة مؤتمر عقد فى العاصمة المجرية بمبادرة من الفيبرسى ، فى خريف عام ١٩٨٠ ، حول موضوع «الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى فى السينما اليوم» ، وذلك بهدف الإحاطة بتجربة متفردة ، التى وإن لم تكن وقفاً على المجر فقد عرفت فى هذا البلد نمواً واسعاً ومتسقاً فى أهدافه وأعطت نموذجاً متناسقاً . كما أن هذه التجربة رسّخت ، منذ عقد من الزمن ، إنتاجاً سينمائياً ميدانياً قاطعاً وحراً بشكل خاص ، يرتبط نوعاً ما بالتطور الحديث لجمهورية الدانوب الصغيرة .

علينا أن نقبل مفهوم «مدرسة» بودابست على ما هو عليه : مثل مظروف ضخم ، أو علبة هدايا ، أتاح الفرصة (أمام المسئولين عن السينما المجرية الذين يتمتعون أيضاً بفن الترويج لأفضل إنتاجهم الوطنى) لإبراز قيمة تيارات أصيلة متعددة ، بالجمع بينها ، وقد ارتبطت هذه التيارات بفرق عمل صغيرة أو بشخصيات قوية ، ونشأت أحياناً فى قلب تراث الفيلم التسجيلى والفيلم الاجتماعى - الذى يقول عنه المجريون الفيلم السوسيوجرافى - الراسخ بقوة فى الثقافة الوطنية للناطقين باللغة المجرية ، وأحياناً فى مداراته الخارجية . من المذهل أن نرى كيف اجتمع المخرجون المجريون

التسجيليون على اعتماد الأبحاث والتحقيقات التى أجراها زولتان كودالى وبيللا بارتوك وأشباههما فى القرى ، فى بدايات القرن .

بعد عام ١٩٥٦ وبشكل مبكر ، اعتنى رجال (ونساء) وراء الكاميرا بتقديم حال المجتمع بأكبر قدر من الضمانات العلمية . وكان رد فعلهم عنيفاً ازاء الرؤية الشمولية للواقع التى قامت ، فى المجر وفى بلدان أخرى وقعت فى دائرة التأثير السوفيتية ، بإلصاق هيكل صارم على القرية أو الجمعية التعاونية أو المصنع ، أملته الواقعية الصارمة فى عصر ستالين . كان المزارعون والعمال فى ١٩٥٠ ، فى السينما كما فى فن التصوير الرسمى ، تماثيل مزارعين وعمال بلا ذاكرة ، يقفون للتصوير فى صراع بلا ملامح ولا تفاصيل يجب على كل إنسان فيه أن يعرف أين الخير وأين الشر .

ثلاثة عوامل متداخلة

هناك ثلاثة عوامل متداخلة يسّرت ظهور مدرسة الفيلم التسجيلى المجرى ، أولها التراث الوطنى المرتبط بالبحث الميدانى ، مثل البحث الذى قام به الموسيقيون المشار إليهم أنفاً ، والذى كان يدعمهم فيه أثناء سنوات الديكتاتورية والحرب بعض الشباب الذين لم تكن لديهم طرق أخرى للابتعاد عن الأحداث . يقول ميكلوس يانشو : «لقد أبدى الشباب فى فترة الأربعينيات مقاومتهم للتيار السياسى المعاصر فى مجالات أخرى غير السينما . فلكى يؤكدوا دون التباس موقفهم فى مواجهة هذا التيار السياسى اهتم الشباب من نفس جيلى بالدراسات الاثنوجرافية وبالأدب وقبل كل شىء الأدب الشعبوى الذى يتناول مشكلات الفلاحين . وكان هذا يعنى الانعزال عن المؤثرات الخارجية وخاصة الألمانية»[1] . كانت تلك إذن حالة يانشو الذى سيصنع فى وقت لاحق سينما أخرى ، كما كانت حالة اندراس كوفاش الذى أخرج عام ١٩٦٤ فيلم «رجال صعبو المراس» ، وهو الفيلم الذى نستطيع أن نعتبره الفيلم المؤسس «لمدرستنا» .

العامل الثانى هو بنيات السينما المجرية نفسها كما تم تأسيسها فى بداية الستينيات . يأتى فى المقدمة تأسيس استوديو بيللا بلاش الأسطورى وهو عبارة عن جمعية من السينمائيين الشبان أتيحت لهم إمكانية صنع أفلام بحرية كاملة من خلال صندوق تمويل يديرونه ذاتياً . وقد تم تعريف الهدف كما يلى : «توفير الأسس المادية للإبداع التجريبى للسينمائيين المبتدئين وخلق الظروف الملائمة للعمل الجماعى» .

لأسباب تتعلق بالتكلفة ، أنتج الاستوديو الكثير من الأفلام التسجيلية وهو إنتاج شجعت عليه إجراءات أشارت إليها ماريان أمبير فى نص كتب عقب مؤتمر الفيبرسى ونشر فى عدد خاص من «نشرة الفيلم المجرى» خُصصت للمدرسة : «فى نهاية الستينيات (...) أصبح الطلاب المخرجون ومديرو التصوير مجبرين على تقديم فيلم تسجيلى عند اختبارات نهاية العام . وجد الشباب الذين اضطروا أثناء الدراسة إلى الاتصال بالحدث الواقعى ومواجهته وأخذه فى الاعتبار فى عملهم ، أن الأفلام المجرية التى يطلق عليها روائية ناقصة سواء فى صيغة التعبير أو فى الشكل . هكذا ، وفى عام ١٩٦٩ ، ظهر برنامج الأفلام التسجيلية الاجتماعية العلمية ليلبى الحاجة إلى تناول سوسيولوچى أكثر التزاماً بالواقع ، داخل إطار استوديو بيللا بلاش (...) وقد تم تنفيذ هذا البرنامج الذى تبناه الاستوديو فى خريف ١٩٦٩ على مدى الخمس سنوات التالية» .

فى المقام الثالث علينا أن نضع فى الاعتبار شخصية بعض المبدعين القوية ، ممن استطاعوا التعريف بأفلامهم وبالبيئة الاجتماعية والسياسية لأفلامهم معاً ، خارج المجر ، أمثال أندراس كوڤاش وفيلمه «رجال صعبو المراس» اللذين أشرنا إليهما ، وچوديت إليك وفيلميها الطويلين اللذين قامت بتصويرهما فى قرية استنمزى («قرية مجرية» عام ١٩٧١ و«قصة بسيطة» عام ١٩٧٥) وأخيراً الفريق («النواة الصلبة» للمدرسة) الذى التف حول استفان دارديه فى منتصف السبعينيات والذى حصل فى يناير ١٩٨١ على فرصة تأسيس وحدة إنتاج متخصصة باسم استوديو تارسولا ، مارست نشاطها حتى عام ١٩٨٥ .

ثلاث مجموعات من الأفلام

نستطيع أن نجمع هذه الأفلام فى ثلاث مجموعات لا تفصل بينها فواصل قاطعة فالأفكار والروح الحرة والمبدعون يعبرون بسهولة من مجموعة لأخرى . فى كل من هذه المجموعات تعتبر الأفلام عادةً خارج التقاليد والقواعد المعروفة : حيث نعبر من الفيلم القصير الطويل إلى الفيلم الطويل شديد الطول فلا يندر أن نجد أفلاماً مدتها أربع ساعات .

١ - الأفلام التسجيلية التقليدية ، مثل أفلام چوديت إليك والأخوة چيولا ويانوس جولياس أو أفلام پال شيفر . وهى تسجيل لواقع مباشر ، ولقاءات متطورة ، حيث يتم

إنتاج المعنى فى المونتاج مع احترام زمن اللقطات . الرغبة فى استخلاص حقيقة الأشخاص بالقوة ، من الممكن أن تصل إلى حد أن يواجه السينمائى مشكلات تتعلق بواجباته . تقول جوديت إليك : «يجد المخرج نفسه محملاً بمسئولية تفوق طاقة البشر ، حيث كان يجهل هو نفسه كيف ستؤثر الأسرار الشخصية المكشوف عنها أثناء التصوير اليوم على حياة الشخصية لنقل بعد عشر سنوات من الآن . مسئولية يستحيل تحملها» .

يعرّف پال شيفر الأقل عاطفية ربما والأكثر اهتماماً بعلم الاجتماع ، منهجه قائلاً : «إنه تصوير الأشياء فى مكان وزمان حدوثها مع الأشخاص الذين تحدث لهم . من أجل تحقيق ذلك ، من الضرورى أن تقوم علاقات وثيقة بين فريق العمل والشخصيات . يجب أن نصل إلى درجة من الثقة تجعل كل شخصية صادقة معنا . لا يجب أن يشعر أحد أننا نريد خداعه . ومن يخالجهم هذا الانطباع يكبحون أنفسهم على الفور ويكفون عن قول الصدق ، والنتيجة : يبدو كل شىء زائفاً» . إن المنهج يقدم ما يدلل عليه : فى فيلم «جيرى» (إنتاج عام ١٩٧٧ ، عن رحلة شاب من الغجر من المجتمع القروى الذى ولد فيه إلى المدينة الكبيرة التى يحاول الانتماء إليها ، بورتريه لبطل يصفه المخرج بأنه «رومانسى وساذج» ، يعد الفيلم «الغجرى» الأكثر عدلاً فى السينما المجرية) أو فى فيلم «حرية مؤقتة» (إنتاج عام ١٩٨٢ ، بورتريه آخر لشخص تائه غائب عن الوعى كان شيفر قد صوره بالصدفة عام ١٩٧٠ حين كان يبلغ من العمر سبع سنوات ويقف متشنجاً أمام الكاميرا. عند بلوغه سن الثامنة عشرة يخرج من السجن ويتأرجح متردداً بين قرية عائلته وبين بودابست ، غير متأقلم مع أى من المكانين . لا يشعر بالحماس إلا عند الاستماع للموسيقى ، على أشرطة الكاسيت فى القرية ، وفى حفلات موسيقى الروك فى بودابست . تتابعه الكاميرا ولا نعرف عنه سوى سلوكه فى بعض المواقف) .

فى عام ١٩٨٢ ، انهمك شيفر فى برنامج لمدة خمس سنوات طُلب منه تنفيذه ، وهو استعراض لحياة الفلاحين فى المجر ومشكلاتهم . أخذ المخرج يعمل بهدف حفظ ذاكرة العالم ، مستجوباً أهل الريف غير النمطيين الذين لهم تجارب غريبة : عائلة من المزارعين المتخصصين فى زراعة الخضر يكدون فى عملهم لكى يستمر مشروعهم الخاص (فى فيلم «البستانى النموذجى» ، ١٩٨٣) أو جماعة من الشباب تعاقدوا مع جمعية تعاونية لتربية قطيع من الأغنام فى جنوب المجر (فى فيلم «كاوبوى» ، ١٩٨٥) .

كان أول فيلم فى هذه السلسلة (حتى أرقد فى سلام ، ١٩٨٢) هو الفيلم الذى اندفع فيه المخرج إلى أقصى حد فى بحثه عن العنصر الحى : بورتريه لامرأة عجوز ، فلاحة تبلغ ستة وسبعين عاماً تحكى عن مشاق عائلتها . على مدى أكثر من ساعة لانرى سوى وجه الشخصية المتحدثة مثل مشهد متحرك من التجاعيد والنظرات . إنها درجة من التقشف فى الكتابة تعد قمة السينما المباشرة وأقصى حَدّ لها .

٢ - جماعة «داردية» أو الفيلم التسجيلى الروائى . لقد بدأت التجربة القصوى للمدرسة عام ١٩٧٥ ، مع فيلم «رحلة إلى انجلترا» وهو فيلم طويل لاستفان داردية ، عرض فى مهرجان باريس عام ١٩٧٧ ، وفيه فكرة بناء فيلم على أساس متخيل أى بناءً على سيناريو مع التأكيد على أن هذا السيناريو قائم على بحث ميدانى يضمن أصالة الموقف الذى أعيد إنتاجه . يأتى بعد ذلك إسناد أدوار البطولة فى الفيلم لممثلين غير محترفين ، تم اختيارهم لأنهم (اجتماعياً) فى موقف مقارب للموقف الذين سيقومون «بأدائه» . وهى طريقة غير بعيدة تماماً عن تلك التى اقترحها چيرار زڤاتينى فى زمن الواقعية الجديدة فى فيلمه «سارق الدراجة» . أو على الأقل من حيث المبدأ . تأثر التصوير بممارسات السينما المباشرة وتجربة التلفزيون ، سواء كان التصوير هو مسئولية داردية نفسه (بعد فيلمه «رحلة إلى انجلترا» وهو «فيلم/ رواية» عام ١٩٧٧ ، قدم «استراتيجية» عام ١٩٧٩ و«المنعطف» عام ١٩٨٣) أو مسئولية چيورچى زالاى (وهى مشاركة فى إخراج الفيلمين الأخيرين لداردية وصاحبة فيلم «أحباؤنا الصغار» عام ١٩٨٠) أو مسئولية لازلو ڤيتزى (مخرج «زمن السلم» عام ١٩٨١ و«الأراضى الحمراء» عام ١٩٨٢) . لقطات طويلة ، «لرؤس متكلمة» والتقشف مسألة مفروغ منها .

«فيلم رواية» ، ظهرت عناوينه أيضاً دون أدنى إشارة لقصة تشيكوف «الأخوات الثلاثة» ، يعد فى الوقت نفسه مانفستو للنوع وقمته بل وأقصى حدوده . أربع ساعات ونصف من السينما بالأبيض والأسود ، تتابع أسرة من بودابست يرتبط حاضرها بتفاصيل حياتها اليومية . الكاميرا مرنة ، حساسة ، قلقة فى دورانها حول الممثلين غير المحترفين بالطبع والمؤمنين بقيمة التجربة ، كاميرا تبتكر كتابة جديدة . بالنسبة للمتفرج غير المتحدث باللغة المجرية والذى يخضع بالضرورة لقراءة الترجمة الناقصة مقارنة بتلقائية الحوار ، يكون الأحباط عظيماً والدقائق الـ ٢٧٠ طويلة . لقد تقبل المتفرجون المجريون التحدى والاختبار . ماهى الحاجة القوية لمشاهدة أنفسهم ، على أرض الواقع (وربما الحاجة لانكار الصور شديدة البعد عن الواقع التى يقدمها لهم

وعنهم الفيلم الروائى التقليدى) التى تدفعهم لتحمل زمن العرض الممتد عن طيب خاطر ؟

لقد ولدت أفلام السلسلة من حاجة لايمكن إنكارها ، من الرغبة القوية لدى المبدع ولدى فريق العمل ومن مهارة بعض مديرى التصوير الموهوبين وكانت الكاميرا التشكيلية هى الشرط اللازم لنجاح هذا المشروع . مديرو التصوير هؤلاء هم لاوس كولتاى ثم فرنك پاپ ، اللذان يمثلان هنا المكانة المتميزة التى حصل عليها المصور كمؤلف مشارك فى العديد من الأفلام المجرية .

فى عام ١٩٨٥ ، بعد مانفستو أخير يثير الاستفزاز (يستمر عرض فيلم «منعطف» خمس ساعات) سقطت سينما دارديه فى الأسلوبية وأدانت فى الوقت نفسه استوديو تارسولا الذى كان يدعمها ، وحلت محلها سينما أخرى أكثر ارتباطاً بالحاجة للواقع (والرغبة فيه) لدى المجتمع المجرى .

٣ – بعيداً عن المدرسة ، سينما الهوية . فى النصف الثانى من الثمانينيات بدأ المجتمع المجرى يتحرك ، واعتبر پال إردوس استمراراً لدارديه (من خلال مواقف صراعية أوكلها لممثلين غير محترفين فى فيلمه الأول ، ثم لممثلين أصليين فى فيلميه التاليين) كما اعتبر فى الوقت نفسه ضمن اتجاه للتساؤل حول انحرافات الحياة اليومية التى تتخذ طابعاً سياسياً .

وعاد آخرون للفيلم التسجيلى التقليدى ، يدفعهم إحساس بالمسئولية جرّهم إلى محاولات مبالغ فيها ، حيث أخذوا على عاتقهم الحاجة الهائلة للوضوح (للوصول للحقيقة وإزالة الأتربة عن ثلاثين عاماً من الاقصاء والخديعة) التى كانت تحرك البلاد كلها . هكذا ظهرت أفلام تحقيقات صحفية عن مصير الأقليات القومية (مثل «مفترق الطرق» لساندور سارة ، و«تعايش» لليڤيا جيارمتى) التى سُحقت فى المجر نفسها ، أو عن الأقلية المجرية المنبوذة فى رومانيا تحت حكم تشاوتشيسكو («أغنيات» للأخوين چولياس تم تصويره سراً بكاميرا سوپر ٨ مللى ، أو كيف حوّل الظلم فلاحين من ترانسلڤانيا إلى رجال – ذكريات من نوعية شخصيات «فهرنهايت ٤٥١ ») . أكبر أفلام هذه السلسلة هو المسلسل الذى ظل يزداد ثراءً عاماً بعد عام تحت عنوان «نار الهشيم» لساندور سارة ، وهو صورة للمعاناة والشفقة المجرية عن مصير الجيش الثانى المجرى الذى أرسل عام ١٩٤٢ على جبهة الدون والذى أبيد بالكامل تقريباً عام ١٩٤٣

وطواه النسيان على مدى أربعة عقود . والصرح الثانى هو «رتشك» إخراج ليڤيا چيارمتى وجيزا بوزورمينى الذى انتهى العمل فيه فى بداية عام ١٩٨٩ ومدته أربع ساعات ونصف من الوثائق عن معسكر ستالينى ظل يعمل فى شمال المجر بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥٣ .

مدرسة بودابست أم ما وراءها ؟ السؤال لايهم كثيراً . لاشك أن ثمة استمرارية فى إطار ثقافة سينمائية بحثية متصلة بشكل مباشر بتطور مجتمع قومى . لقد عرفت السينما المجرية كيف تسبق وتخلف تطور المجر نفسها ، فلقد كانت مدرسة بودابست المضطربة المتضاربة مدرسة المسئولية .

ملحق بمقال مدرسة بودابست

١ - يانشو والآخرون .

يتمفصل العصر الذهبى للسينما المجرية حول عام ١٩٦٨ ، بشكل عرضى ثم بشكل أقل اعتباطاً . السينما المجرية هى أولاً سينما ميكلوس يانشو ، الذى قدم أول أفلام شخصية عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ ، وتم الاعتراف به خارج المجر عام ١٩٦٦-١٩٦٧ (أفلام «رجال بلا أمل» و «أحمر وأبيض») وتم تتويجه عام ١٩٧٠ بفيلم «السِفْر الأحمر» ، وهو أحد الأفلام التى دفعتها بقوة رياح ١٩٦٨ .

يانشو عبقرية متفردة ، ليس له أجداد ولا أحفاد سينمائياً . لم يؤسس مدرسة ولم يعلم أتباعاً . لكنه كان عربة القطار الأولى التى جرت وراءها إلى شاشات أوروبا سينمائيين من الموجة الجديدة المجرية ، من ذلك الجيل الذى كان يبلغ من العمر عشرين عاماً سنة ١٩٥٦ والذى اختار البقاء : استفان جال ، استفانو زابو ، فرنك كوزا ، چوديت اليك ، شولت كزدى - كوڤاش . على مدى عقد من الزمان شاهدنا أفلامهم على شاشات «الفن والتجريب» واعين بأنهم يستكشفون مناطق مظلمة من المجتمع ومن التاريخ .

كنا نجهل حينذاك أنهم يتمتعون بإنتاج تسجيلى حى وحاد ، على المستوى السينمائى الأدنى . وقد تم الاعتراف بهذه الأفلام التسجيلية فى وقت لاحق ، وتم الصاقها بتاريخ السينما تحت عنوان مدرسة بودابست . واليوم ، فى المجر التسعينية الفوارة ، اكتسبت الأفلام التسجيلية والأفلام الميدانية اتساعاً وقواماً ، لأنها تمثل يوميات ازدهار أمة والدافع المحفز لتفتحها .

٢ - الأفـــلام الرئيسية

- القرار ، إخراج چيولا جازداج وچوديت أمبر ، ١٩٧٠ .
- قرية مجرية وقصة بسيطة ، إخراج چوديت اليك ، ١٩٧١-١٩٧٥ .
- حياة عادية جداً ، إخراج إمر چيو نجيوسى وبارنا كابيه ، ١٩٧٧ .
- چيورى ، إخراج پال شيفر ، ١٩٧٧ .
- فيلم - رواية ، (عن الأخوات الثلاثة) ، إخراج استفان دارديه ، ١٩٧٧ .
- الغريب ، إخراج بيلا تار ، ١٩٨٠ .
- الأراضى الحمراء ، إخراج لازلو ڤتسى ، ١٩٨٢ .
- تعايش ، إخراج ليڤيا چيارمنى ، ١٩٨٢ .
- خضت أنا أيضاً حرب ايسونزو ، إخراج چيوليا جولياس ويانوسى جولياس ، ١٩٨٦ .
- الطريق تبكى أمامى ، إخراج ساندور سارة ، ١٩٨٤ - ١٩٨٧ (ثلاثة أجزاء : رجال بلا وطن ، مفترق الطرق ، العودة إلى الوطن) .
- الكماشة ، إخراج تماس ألمازى ، ١٩٨٧ .
- رتشك ، الجولاج المجرى ، إخراج ليڤيا چيارمتى وجيزا بوزورمنى ، ١٩٨٩ .

هوامش

١ - حديث سجله فيليپ اوبكيه وجى جوتييه ، نشر فى مجلة «إيماج إيه سون» عدد ٢١٧ ، مايو ١٩٦٨ .

الاستوديوهات الأمريكية الكبرى

كرستيان ڤيڤيانى

من الصعب أن نجد فى الولايات المتحدة الأمريكية «مدرسة» جمالية تماثل فى طبيعتها المدارس التى نجدها خارج أمريكا ، فى إطار تيارات السينما العالمية . ألا يرجع ذلك إلى طبيعة نظام الإنتاج الأمريكى ، الأكثر فاعلية بين كل النظم ، القائمة على «مدارس» مؤسسية هى الاستوديوهات الشهيرة ، تلك التى تتمتع بأسس متميزة وتعمل وفقاً لاختيارات جمالية وتقنية ، بل وأيديولوچية ، مختلفة ؟

يُعَرِّف «قاموس روبير الصغير» لفظى مدرسة واستوديو كتالى : مدرسة : مجموعة أو جماعة من الأشخاص ، كتاباً أو فنانين ، يعلنون انتماءهم لنفس المعلم أو يعملون على نشر نفس المذهب . استوديو : ورشة فنان (من الإيطالية : Studio) . مجموعة المبانى المجهزة للتصوير السينمائى .

* * *

إن ما اصطلح على تسميته «الاستويوهات الكبرى فى هوليوود» بوصفها آلات لضخ الأموال ولإفراغ العقول ، يبدو للوهلة الأولى على النقيض تماماً من فكرة المدرسة بالمعنى الفنى للكلمة . غير أننا إذاما أمعنّا النظر نجد أن مدارس الفنانين التشكيليين فى عصر النهضة كانت تحكمها ضرورات اقتصادية ، وأن استمرارها كان مرهوناً غالباً بأعمال تكليفية . كان المعلم يفرض أفكاره وأسلوبه . ولم تكن دوافعه دائماً منزهة عن الغرض بل كان يخاطر مغرضة ، مخاطراً بنفى شخصية الكثيرين من تلاميذه . بالطبع لم يمنع ذلك ليوناردو دفنشى ، تلميذ ڤيروتشيو ، من أن يفرض وجوده كفنان . ولكن كم تلميذ لليوناردو نفسه خرجوا إلى دائرة النور ؟ ألا نجد هنا وضعاً مماثلاً للوضع الذى أفرزته الاستوديوهات الكبرى ؟ وبالنسبة لمخرج مثل «مينللى» تأثر بتكوينه داخل شركة «متروجولدوين ماير» واستطاع رغم ذلك أن يؤصل أسلوبه الخاص الذى لا

مثل له ، كم من مخرج مثل نورمان توروج أوهارولد س . بوكيه أو روبرت ز. ليونارد سوف يتراجعون تماماً فى الظل ، وقد نسيهم الناس الآن تقريباً ، تاركين أسد مترو جولدوين ماير يزأر فى الأجيال القادمة ؟

لا يهمنا هنا التأريخ للاستوديوهات الكبرى بقدر ما يهمنا أن نطرح بعض العلامات المفيدة للاسترشاد . خلف كل استوديو كبير هناك دوماً رجل ، ليس بالضرورة مؤلفاً أو فناناً ، لكنه يفرض ذوقه (مثل ازفنج ثالبرج) وأحياناً رؤيته للعالم (لويس ب. ماير) ، بالطيب أو بالردىء . أما من يعملون فى معيته فهم إما فنانون لاتنكسر شوكتهم أمام مثل هذه العقبات وإما فنيّون يقدمون هذه الأشكال المفروضة عليهم بأكبر قدر من الاتقان والكمال بحيث تختفى محدوديتها ، وإما مخرجون متواضعو ن يقضون نحبهم فى الظل . لم يمنع نظام الاستوديوهات ، رغم ثقله ، أياً من المخرجي ن مثل ستروبم ، سترنبرج ، سترج ، كابرا ، وحتى ويلز من أن يقدموا روائعهم السينمائية . كما أتاح الفرصة لأمثال كاكور ولاكاشا وكيرتز للوصول بأسلوبهم السردى إلى حد الاكتمال . فى نهاية الأمر ، ليس بوسع أحد أن يعرف أبداً هل يجب أن نندم حقاً لبقاء البعض متوارين فى الظل .

يونايتد آرتستس (الفنانون المتحدون)

علامة الشركة مبهمة : خلفية محايدة يخرج منها إطار داكن يُكتب بداخله اسم الاستوديو . ولدت الشركة بإدارة أربعة أفراد (شابلن ، جريفيث ، فيربانكس وبيكفورد) وضحت بكل محاولات خلق أسلوب خاص بالشركة فى سبيل الإعلاء من شأن الفردية . استضافت شخصيات هامة سواء من المنتجين (صمويل جولوين ، ديفيد ؟. سلزنيك) أو من المبدعين (كنج ڤيدور ، شارلى شابلن) خارج إطار القواعد الثابتة . ورغم أنها تمثل لافتة شهيرة فإن شركة الفنانين المتحدين تعد على النقيض تماماً من فكرة المدرسة حيث تمتعت بوضع مالى مريح وإطار فنى مرن (كما توحى بذلك علامة الشركة) يعمل فى خدمة شخصيات استثنائية .

كـولـومـبيــا

شعلة الحرية ترفعها سيدة تتلفح ثوباً متناغماً ، تخفى واحداً من الاستوديوهات الأقل خصوصية . ظلت شركة كولومبيا زمناً طويلاً متوارية فى أحد أفقر أحياء هوليوود، أطلق عليه «ممر الفقر». وكانت ، تحت إدارة هارى كون المستبد بشكل لافت ، تجد صعوبة كبيرة فى الخروج من دائرة أفلام الدرجة الثانية وفى فرض وجودها على الساحة . لكنها بدأت تصعد ببطء إلى مستوى السينما الراقية فى النصف الأول من الثلاثينيات بفضل فرانك كابرا على وجه الخصوص ، الذى أضاف إلى أفلام الدرجة الثانية بعض الابتكار والعناية التقنية ثم ساعد بفضل طموحه وشخصيته على إخراج الاستوديو إلى النور . لقد رسّخ كابرا أسلوبه الخاص وليس أسلوب الاستوديو بأى حال من الأحوال . وتطلب الأمر سنوات طويلة لكى يفرق الناس بين كابرا وكولومبيا ، فقد اكتفى الاستوديو زمناً طويلاً بإعادة إنتاج الشكل المتقن والنبرة الخاصة التى كانت تميز كابرا . وقد أدى ذلك إلى إنتاج أعمال جيدة مثل «السيدة برادفور سابقاً» إخراج ستيفن روبرتس عام ١٩٣٦ ، وبعض الروائع الخالصة مثل «إجازة» إخراج كاكور عام ١٩٣٨ ، وبعض المستنسخات المقلدة أيضاً .

ركز «كون» جهوده كلها على الممثلات اللاتى أراد أن يصنع منهن نجمات بأى ثمن ، حيث كان ينقصه إبداع أسلوب خاص . أتيحت له الفرصة الأولى بعد نجاح چين آرثر فى أفلام كابرا وظلت أكبر ممثلات الكوميديا بالاستوديو حتى منتصف الأربعينيات ، محققة بذلك قدراً من الاستمرارية بعد رحيل المخرج . لكن طباعها كانت صعبة القياد . لم يشأ كون التعرض لمصاعب أخرى حين قام بإنتاج ريتا هيوارث التى ظلت متماهية تماماً مع استوديو كولومبيا . تأسس حول ريتا هيوارث ما يشبه الأسلوب السينمائى : مستوى تقنى مصقول لا تشوبه شائبة ، الأبيض والأسود اللامعين أو الألوان الباهرة ، الديكورات البسيطة ، الخلطة السحرية المتقنة فى السيناريو ، مع وجود مخرج كفء وذى أسلوب بسيط مجرد (عادة شارل ڤيدور) . وعلى الرغم من نجاح فيلم مثل «جيلدا» نجاحاً استثنائياً إلا أنه لا يعتبر فيلماً من أفلام سينما المؤلف . أقام «كون»حول الممثلة الأشبه بتمثال ذى شعر أحمر اللون عالماً لامعاً تارة (كما فى أفلام غنائية مثل «فتاة الغلاف» إخراج شارل ڤيدور عام ١٩٤٤) خابياً تارة أخرى (كما فى أفلام الأبيض والأسود وما يشابهها التى ظلت حتى وقت متأخر فى الخمسينيات تحاول إعادة إنتاج النجاح الذى أصاب فيلم جيلدا) . وعلى

الرغم من أن أورسون ويلز فجّر الصرح الضعيف الذى أقامه «كون» ، فى فيلم «امرأة شنغهاى» (١٩٤٧) ، إلا أن «كون» ظل مخلصاً لريتا .

فى عام ١٩٤٩ ، أدت چين آرثر دوراً فى مسرحية جارسون كانين «كيف يعود للنساء عقلها» لكنها سرعان ما استبدلت بممثلة ناشئة هى چودى هوليداى التى ألهبت حماس الجماهير بروح الكوميديا التى تتمتع بها . اشترى كون حقوق المسرحية لريتا هيوارث لكنها كانت مشغولة بقصص حب أخرى .. ولم تشأ چين أرثر أن تعود ثانية إلى الاستوديو ، فوجد كون ضالته المنشودة فى شخص چودى هوليداى التى صارت نجمته المفضلة مع بداية الخمسينيات . مرة أخرى ، كانت موهبة المخرج چورچ كاكور السبب الأصلى فى نجاح چودى هوليداى ، التى قدمها فى ثلاثة أفلام ، قبل أن يؤسس كل م ، مارك روبسون وريتشارد كوين شكلاً من الكوميديا أطلق عليه «نيو- كابرا» .

لاشك أن «كون» وجد صعوبة كبيرة فى التخلص من الأثر الذى تركه كابرا وريتا هيوارث ، فحاول الضغط عليها بصنع نجمة أخرى هى كيم نوڤاك . شقراء ، ذات شعر قصير وعنق مسطح وحواجب مخففة كأنها من زمن آخر ، جسدت كيم نوڤاك آخر محاولة تغيير فى أسلوب شركة كولومبيا . مثلت أفلام چورچ سيدنى وريتشارد كوين ، فى إطار أفلام التكنى كلور الشفافة المغطاة عادة بمسحة من الأزرق ، والموشاة بالأحمر القانى والأخضر الزمردى ، وكانت بمثابة أغنية الوداع بالنسبة لهارى كون .

حتى النهاية ظلت كولومبيا بلا أسلوب محدد . استطاعت أن تتخطى بإباء العديد من المصاعب المالية لكنها لم تستطع أبداً التخلص من الأثر العميق الذى خلفته عليها ، منذ نشأتها ، شخصية فرانك كابرا .

آر. كيه . أوه (راديو كيث أورفيوم)

هل يعرف الناس أن آر. كيه . أوه تعنى راديو كيث أورفيوم ؟ لقد التمعت علامة الشركة بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٥٠ تحديداً على هيئة برق كهربى داخل مثلث . وتعاقب الكثيرون على رأس الشركة ، غير أن أسلوبها استقر بمنأى عن أسماء مديريها ، وتعرض لبعض التغيير . تميزت الشركة بإسهام كل من مروا عليها من منتجين ومبدعين فى تأسيس شخصية فردية رسخت بقوة رغم أنها لم تعلن عن نفسها بوضوح .

أعطت كل من كونستانس بنيت وآن هاردنج انطباعاً بوجود أسلوب منمق ومستفز فى آن واحد ، تحت إدارة المخرجين چورچ كاكور وجريجورى لاكاڤا . أخرج كاكور «أى ثمن ياهوليوود ؟» (١٩٣٢) وأخرج لاكاڤا «فراش من الزهور» (١٩٣٢) ، وتعاملا بنفس القدر من الأناقة مع المبهر والكابى . لكن أسلوب آر. كيه. أوه تأكد بشكل حاسم مع فيلم «كنج كونج» إخراج كوبر وشودساك ، إنتاج سلزنيك عام ١٩٣٣ . من خلال إنتاج لاتشوبه شائبة ، فرضت الدقة والبساطة نفسيهما والغريب أنهما ينتميان لفن الأيقونة أكثر منهما لفن العرض . منذ ذلك الحين ، سوف تظل شركة آر. كيه . أوه الاستوديو الذى تتمتع فيه أعمال الإنتاج الضخم برهافة ولطف الأيقونة .

استطاع أورسون ويلز لوهلة أن ينفخ روحاً جديدة أكثر رحابة دون أن ينال من هذه الخصائص ، فى فيلمه «عظمة عائلة امبرسون» (١٩٤٢) الذى يتمتع رغم م ـزانيته الضخمة وطموحه ، بقدر من الرهافة لم تألفه عادة مثل هذه الشركات . إننا نـ د عند ويلز السينمائى الشهير وعند چاك تورنور أكثر مخرجى أفلام الدرجة الثانية تواضعاً ، نفس الصورة المصنوعة بعناية ، ذات المساحات الشاسعة من الظل التى فرضها جريج تولاند وستانلى كورتس ونيقولاس موسراكا ، وهى الخصائص التى ستحافظ عليها شركة آر. كيه . أوه حتى نهاية الأربعينيات .

يعتبر السينمائيون الذين عملوا مع آر. كيه . أوه أفراداً يصعب تصنيفهم مثل ويلز ولاكاڤا ، أو رجالاً ذواقة كتومين مثل تورنور ووايز ، أو فنيين مهرة مثل چون فارو. الحقيقة أن نظام الشركة لم يكن يثقل على أحد . هل هى مصادفة إذن أن يكون فريد استير ، الرجل الهوائى إذا صح التعبير ، هو الرمز الوحيد للفيلم الغنائى ماركة آر. كيه . أوه ، بديكوراته الرائعة من طراز «آرت ديكو» (لڤان نست بولجيز) التى تستغل الأبيض والأسود لدرجة الدوار ، وبتصميماته الراقصة المجردة والمرهفة التى تتفوق دائماً على نزعة الإبهار الضخم ؟ فى هذا المضمار ، تعتبر فقرة «دعنا ننصت للموسيقى ونرقص» من فيلم «لنتبع الأسطول» إخراج مارك ساندريش (١٩٣٧) بمثابة ملخص حقيقى للأناقة الأسطورية التى وصلت إليها الشركة أحياناً .

للأسف ، بعد ما قدمت الشركة أعمالا جريئة اجتماعياً تحت إدارة دورى شارى فى نهاية الأربعينيات (مثل «الصبى ذو الشعر الأخضر» إخراج چوزيف لوزى عام ١٩٤٨) ، فقد الاستوديو كل أناقته عن طريق الرضوخ لايقاع نزوات وغزوات هيوارد هيوز النسائية . كانت چين راسل الرائعة الصارخة فى آن واحد هى رمز شركة آر. كيه. أوه فى مرحلة انحدارها مع نظام التكنى كلور . فلم تُعرض بعض الأفلام إلا بعد تصويرها بعدة

سنوات (مثل «الجواسيس يلهون» لچوزيف ڤون سترنبرج) ووزع البعض الآخر دون وعى وبلا منطق . هكذا نجحت النتائج المتواضعة التى أدى إليها نظام الألوان شديد العدوانية وغياب السياسة الواحدة مع اهتمام متفاوت من جانب هيوز المتعنت فى القضاء على أحد أكثر الاستوديوهات جاذبية .

على الرغم من ذلك ، يظل استوديو آر. كيه. أوه نموذجاً جديراً بالاهتمام حيث يمكننا أن نكتشف فيه تماسكاً نادراً وأسلوباً ولد من اجتماع شخصيات متنوعة ومتناقضة ، دون تصنع ودون أن يفرضه أحد على أحد .

يونيڤرســـال

على الرغم من ذلك الاسم الذى يدور حول خريطة العالم بحروف من كريستال ، يعد استوديو يونيڤرسال أقل الاستوديوهات عالمية ، وهو أقدمها وأكثرها انتماءً للثقافة الألمانية . أسسه كارل ليمل عام ١٩١٢ واجتمع فيه سريعاً عدد من المهاجرين الألمان ، وفقاً لسياسة محاباة الأقارب المعلنة ، ليبدعوا منذ بداية الثلاثينيات أسلوب يونيڤرسال الذى يسهل التعرف عليه .

فى السينما الصامتة ، قدم كل من ستروهيم وپول لينى و أ. دوبون وآخرون ، من خلال انفصالهم عن المدرسة التعبيرية ، الشكل الميلودرامى الذى مزج بين ذائقة أهالى براندبورج والزخارف المجرية والنمساوية مع الميل إلى اللونين الأبيض والأسود بتمايزهما الچيرمانى ، بل والميل الطبيعى للقالب الهزلى المميز فى برلين . من خلال روائع ستروهيم ومن خلال أفلام أقل شهرة (ولكن متميزة) مثل «الرجل الذى يضحك» إخراج پول لينى عام ١٩٢٧ ، يستطيع المرء أن يحدد ملامح حقيقية لسينما القسوة ، تظل بلاشك الأسهام الأكثر إدهاشاً لاستوديو يونيڤرسال فى جماليات هوليوود . فرضت هذه القسوة نفسها على الجمهور فى أعمال كبيرة ذات نزعة خيالية مثل «فرانكنشتاين» (إخراج چيمس ويل عام ١٩٣١) وتوابعه ، مثل «خطيبة فرانكنشتاين» (إخراج ويل عام ١٩٣٥) الذى يظل أكثر أفلام الباروك إبهاراً ، ومثل «دراكولا» (إخراج تود براوننج عام ١٩٣١) و «المومياء» (إخراج كارل فروند عام ١٩٣٢) .

تأرجحت شركة يونيڤرسال بين أفلام الخيال والفانتازيا وأفلام الميلودراما (فيلم «قصة حب» إخراج چون شتال عام ١٩٣٢ معاصر لأفلام الفانتازيا الكبيرة)

ولكنها سمحت بتفتح موهبتين لم تنالا حتى اليوم حقهما من التقدير هما چون شتال وچيمس ويل . قدم شتال للميلودراما صورة عنيفة على غير العادة ، يرجع الفضل فيها لچون مسكال أو كارل فروند ، وموضوعات اجتماعية ساخنة (كما فى فيلم «صور من الحياة» ، إنتاج عام ١٩٣٤ ، الذى يتناول الجوانب العرقية فى الموضوع بشكل أكثر صراحة من الإعادة (ريميك) التى أخرجها دوجلاس سيرك) تتناقض مع رقة ممثلاته المتناهية (ايرين ديون ، مرجريت سوليڤان ، كلوديت كولبير) . تخصص ويل فى أفلام الفانتازيا لكنه غامر بإخراج الميلودراما أيضاً كما فى فيلمه العجيب «قبلة أمام المرآة» (١٩٣٤) الذى يستدعى للأذهان بشكل متوقع سينما Kammerspiel الألمانية .

ظلت الأفلام الكوميدية والأفلام الكلاسيكية مثل «زوجى جودفرى» (إخراج لاكاڤا ، ١٩٣٦) أو الأفلام الغنائية تخصصات موسمية بالنسبة للشركة ، بينما نمت أفلام الدرجة الثانية كوحدة هامة مستغلة الفانتازيا والوسترن بشكل خاص . ولكن بفضل ديانا دربن نجحت شركة يونيڤرسال فى تطوير الفيلم الغنائى الكلاسيكى القريب من الأوبريت ، وعهدت به عادة لهرمان كوسترليتز . الذى أصبح اسمه فى الولايات المتحدة هنرى كوستر . استمرت مودة ديانا دربن حتى منتصف الأربعينيات ، مقتربة حيناً من رهافة منتجات ڤينا («موكب الربيع» ، إخراج كوستر ، ١٩٤٢) وحيناً آخر من أكثر الأفلام السوداء تعبيرية («أجازة كريسماس» إخراج سيودماك ، ١٩٤٤) .

تعلم سيودماك القادم من برلين فى مدرسة الفانتازيا («ابن دراكولا» ، ١٩٤٢) والميل إلى الشرق («علامة الكوبرا» ، ١٩٤٤) قبل أن يصبح السينمائى الممثل لشركة يونيڤرسال فى الأربعينيات من خلال سلسلة من الأفلام السوداء («القتلة» ، ١٩٤٦ و «يدان فى الليل» ، ١٩٤٧) . بالتوازى مع أفلام الأبيض والأسود الملتوية هذه قدمت يونيڤرسال للجمهور أكثر أفلام التكنى كلور صخباً مع التوسع فى مفهوم الميل إلى الشرق (من مغامرات الغجر إلى حكايات ألف ليلة وليلة مروراً بقصص الشمال) . وهى أفلام تربعت على عرشها ماريا مونتيز ، التى حلت محلها زمناً إيڤون دى كارلو البضة ، ثم عاودت يونيڤرسال مطاردة شبح مونتيز حتى منتصف الخمسينيات حين أصبحت العمامة والسُّرة المزينة بحلية ، جواز المرور لكل نجمة صاعدة .

فى الخمسينيات ، طورت يونيڤرسال بشكل منتظم حالة الانفصال السكيزوفرينى فى أسلوبها الألمانى - الأمريكى ، فبينما كان انطونى مان يجدد فى مجال سينما القسوة من خلال سلسلة من أفلام الغرب الأمريكى الرائعة («الجوعى» ١٩٥٢) كان

دوجلاس سيرك يعمل من جديد على مفاهيم القدر والتباين بين الظل والنور فى سلسلة هائلة من أفلام الميلودراما المثقلة بالألوان («ذهب مع الريح» ، ١٩٥٦) . وقد كان نجاح الفيلم هائلا إلى حد جعل المنتج روس هنتر يحاول تخفيفه فى شكل كوميدى يشوبه شىء من المرارة ، بطولة دوريس داى ، أو إثقاله فى النزوع إلى الفيلم الأسود («قتل بدون إنذار» إخراج مايكل جوردون ، ١٩٦٠) . لكن سيرك وقوة إبداعه كانا ينقصان هذه الأفلام بشكل مفجع ورغم بعض النجاح الذى أصاب يونيفرسال إلا أن أسلوبها كان فى طريقه للأفول .

برامـــونت

هو أكثر استوديوهات هوليوود أوروبية . كان الجبل المغطى بالثلج ، المتوج بالنجوم يعلن إذا كان الفيلم جيداً فهو بالضرورة من إنتاج برامونت . كانت الجودة بلاشك أحد اهتمامات الاستوديو الرئيسية . وقد اتجه الاستوديو أكثر من أى مكان آخر لما يسمى ظاهرة المخرج ، بداية من الفيلم الصامت وسيسل دوميل وحتى هيتشكوك . فى الخمسينيات كانت برامونت ملاذاً لسترنبرج ، سترج ، ماموليان ، لوبيتش وغيرهم . كما كان الاستوديو الوحيد الذى يديره زمناً (قصيراً) مخرج (وهو إرنست لوبيتش بين عامى ١٩٣٥ – ١٩٣٦) .

تحت رئاسة أدولف ذوكر العتيد (توفى وقد تعدى المائة عام) ، توالى الفنانون الأوروبيون ، من رودلف ڤالنتينو إلى كلوديت كولبير مروراً بموريس شوڤالييه أو مارلين ديتريش . أشرف هانز دراير وارنست فجت زمناً طويلاً على الديكور المصنوع من القصور ذات الألوان الناعمة ، الواقعة فى أوروبا متخيلة تجمع بين پاريس ولندن وبودابست وڤيينا . پاريس كما نراها فى الأوبريت باستداراتها ولونها الرمادى اللؤلؤى («بارونة الليل» إخراج ميتشيل ليزن ، ١٩٣٤) وبريطانيا الضبابية المجنونة («د. چيكل ومستر هايد» إخراج روبن ماموليان ، ١٩٣٢ – «المغامرة تأتى من البحر» إخراج ليزن ، ١٩٤٧) أو أطلال الحرب التى لازالت تفوح بالدخان («فضيحة برلين» إخراج بيلى وايلدر عام ١٩٤٨) . كان استوديو الكوميديا الخفيفة الهفهافة ولكن أيضا استوديو الفاتنات المصقولات كالرخام (ديتريش) ، والإضاءة اللامعة كالستان والألوان الرمادية الخافتة والرموش الصناعية متناهية الطول والشفاه المدهونة البراقة .

فى فترة الحرب ، سعت براموونت لخلق خصائص أكثر أمريكية . وأصبحت الاستوديو الذى يبرز فيه الذوق الأمريكى بلا مواراة ، بفضل نجوم مثل بوب هوب (رغم أنه بريطانى الأصل) وبنج كروسبى وبيتى هتون ، ودوروثى لامور ، أبطال شكل من أشكال التفاؤل الزاعق فى بعض الأحيان . لم يستطع نجم لامع مثل برستون سترج أن يستمر سوى مواسم قليلة فى وجه جمهور وأسلوب فى أوج التغير . ظلت الكوميديا هى النوع الأثير لكنها ، بعدما حققه لها سترج من اكتمال ، فقدت الكثير من رهافتها وفضلت ممثلين كوميديين يعبرون بالجسد أو بشكل أوضح بالايماء (مثل بيتى هتون وإدى براكن اللذين سبق أن لفظهما سترج كاره الصور المقدسة ، وأيضاً جيرى لويس) . فى الخمسينيات ، استعادت براموونت زمناً شهرتها ، ربما تحت تأثير ڤيساڤيچن وهى شاشة واسعة تعطى للألوان نقاءً فريداً : أخرج هيتشكوك فى تلك الفترة واحداً من أفضل أعماله الرائعة . وظل دوميل متسيداً فى براموونت حتى وصيته «الوصايا العشر» (١٩٥٦) . وفى نفس الفترة ، كان الڤيس برسلى بوجهه المتورد وشعره المدهون وأغنياته المفروضة بحسم ، يعلن انهيار الشركة المحتوم .

فوكس القرن العشرين

ولد آخر الاستوديوهات الكبرى عام ١٩٣٥ من انضمام شركة فوكس القديمة التى كانت قد استقبلت فورد ومورناو وشركة أفلام القـــرن العشـــرين التى يملكها داريل ف. زانوك والذى كان قد انفصل حينذاك عن شركة وارنر براذرز . كانت فوكس القرن العشرين بمقدمتها الموسيقية وكشافات الضوء متعددة الألوان التى تمسح صفحة السماء الليلية والتى أصبحت لأجيال عديدة مرادفاً لهوليوود ، كانت هذه الشركة هى استوديو زانوك قبل أى شىء وظلت كذلك حتى الستينيات وحتى الانفجار الضخم الذى خلفته «كليوبترا» إخراج منكفتش . كثيراً ما وجه النقد عن غير حق لزانوك الرجل البدائى الذكى الذواقة ذى الأحكام الحاسمة ، الذى أتاح لرنوار فرصة العمل فى الولايات المتحدة وللوبيتش فرصة إخراج آخر روائعه وأعطى الفرصة الأولى لكازان ومنكفتش وبرمنجر ، وظل مخلصاً لجون فورد فلم يتردد فى الالتزام بإنتاج فيلمه غير التجارى «عناقيد الغضب» عام ١٩٤٠ .

استطاعت شركة فوكس القرن العشرين أن توازن بين العناية الفنية والنجاح التجارى بشكل متناغم وذلك وفقاً لاتجاه أصبح مألوفاً لدينا بعدما تناولنا بالتحليل الاستوديوهات السابقة . ونستطيع أن نلخص مسيرة الاستوديو فى نوعين من الممثلات اللاتى عملن فى إطاره .

كانت هناك الشقراوات المخصصات بشكل تقليدى للتسلية واللاتى كن يبرزن فى الأفلام الغنائية من طراز نهايات القرن بألوانها الساطعة . آليس فاى الشقراء التى ظهرت قبل الألوان والتى مهدت لبيتى جرابل النموذج المثالى للشقراء المنحوتة بعناية ، المعجونة بماء العفاريت . مهدت جرابل بدورها لچون هافل ثم لمارلين مونرو . هنا ، بدا أن حسابات زانوك التجارية قد اضطربت ، حيث لم تشأ مارلين الاكتفاء بالقالب الذى ابتدعه لها الاستوديو . أما شيرى نورث التى ابتدعها زانوك ليؤدب بها مارلين فى الصف ، رغم سقوطها ، لم تكن تملك الجاذبية الفريدة التى تتمتع بها منافستها .

أما الممثلة السمراء التى يتم توزيعها غالباً على الأعمال الطموحة فكانت تتمتع بالجمال والغموض ، فألهمت بغموضها سينمائيين مثقفين مثل برمنجر أو مانكفتش أو لانج أو لوبيتش . كان من بين هؤلاء آن باكستر ، چين بيترز وچين كرين كما كان من بينهن السمراء الجذابة لندا داريل النموذج الحقيقى لممثلة الأربعينيات التى يتم ابتداعها لهدف تجارى والتى تعطى أفضل ما عندها كملهمة للفنانين . استطاع برمنجر ومنكفتش تخليدها فى «جريمة عاطفية» (١٩٤٥) و«قيود زوجية» (١٩٤٩) حتى وإن رأى زانوك مفيداً أن يصبغ شعرها بالأصفر لتحقق ربحاً تجارياً أكبر (فى فيلم «عنبر» ، ١٩٤٧) . لكن ما من ممثلة سمراء فى شركة فوكس القرن العشرين تمتعت حتى الآن بالهالة الأسطورية التى تمتعت بها چين تيرنى التى التمعت إلى الأبد فى سماء عشاق السينما رغم أنها لم تفرض وجودها تجارياً .

فيما بعد ، عندما بدا أن مفهومه عن الممثلة لم يعد منتجاً بعد فشله المتوالى فى فرض ممثلاته الفرنسيات (بيللا دارڤى ، چولييت جريكو ، ايرينا دوميك ، چنڤيڤ چيل) وبعدها انسحقت رغبته فى الجمع بين ضخامة العرض والذكاء ، مع أطلال «كليوبترا» ، بدا واضحاً أن زمن زانوك قد ولّى وأن فوكس القرن العشرين بفقدها رجلها فقدت نفسها .

وارنر براذرز

تعتبر وارنر براذرز مثلها مثل مترو جولدوين ماير الاستوديو الأثير لدى عشاق السينما الهوليوودية . فتحت إدارة الأخوة وارنر كان هناك أولاً نظام اقتصادى محكم ومستقر منذ نهاية المرحلة الصامتة ، عندما نجح فيلم «مغنى الچاز» (إخراج آلان كروسلاند ، ١٩٢٧) وكان نجاحه يعنى بداية المرحلة الناطقة فى السينما . فرض چاك وارنر ، الذى سرعان ما تركه إخوته السيد الأوحد على الشركة ، سياسة صارمة لاتلين ، عمل وفقاً لها ممثلون وفنيون ومخرجون بإيقاع جهنمى (أخرج كاجنى خمسة أفلام فى السنة فى المتوسط وأخرج مرڤين لوروى وحده ستة أفلام عام ١٩٣٢) . كانت الديكورات تتحول بشكل منتظم بهدف إعادة استغلالها بالشكل الأمثل : فيلم «كابتن بلاد» (إخراج مايكل كورتز ، ١٩٣٥) الذى يبدو فيلماً فخماً ، هو النموذج الأمثل على أعمال تم التخطيط لها بذكاء بحيث لا يتم تبذير مليم واحد ، وحيث كانت مهارة المخرج تجعل المتفرج يبتلع الطُعم دون مقاومة . كان مرڤين لوروى مخيباً للآمال عدة مرات عندما كانت تتاح له فرصة العمل بإيقاعه هو ، لكنه كثيراً ما فشل فى العثور على قدرته على الابتكار التى تفجرت فى أفلام مثل «أنا الهارب» و«ثانيتان» (١٩٣٢) أو فى «ثقاب لثلاثة أشخاص» (١٩٣٣) . وشهدت شركة وارنر براذرز موهبة مايكل كورتز تتألق . لقد قاوم ممثلون مثل بتى ديڤز أو أوليڤيا دى هاڤيلاند أو چيمس كاجنى النظام لكنهم نجحوا فى تليينه وليس فى تدميره ، وأعطوا داخل بنيات هذا النظام أفضل ما عندهم.

خضع مخرجون ظن البعض أنهم مولعون بالحرية مثل هيوستون وولسن ، لهذا النظام عن طيب خاطر ، وأخرج ديترل أفضل أفلامه فى إطاره ، كما تفتحت موهبة راؤول ولسن داخله فى أكثر مراحل تطوره تناغماً . واقتسم مع كورتيز إخراج أفلام قوية من تمثيل ايرول فلين الذى كان نموذجاً صارخاً على تناقضات شركة وارنر براذرز ، حيث كان يوازن بشكل رائع بين روحه التحررية وبين انصياعه للنظام (نقصد فى الأدوار التى قام بها) . ويُعد همفرى بوجارت النجم الكبير الثانى فى الشركة ، بتجسيده الرائع للرومانسية والغرور كمزيج فريد ، يدين للاستوديو نفسه كما يدين للممثل .

تألقت نجمات وارنر براذرز فى فترة الأربعينيات تحديداً ، ومثلن نساء يتمتعن بالقوة ويقعن دائماً تقريباً فى فخ الصعود الاجتماعى ذى الحدين . كانت باربرا ستانويك وچوان كراوفورد وبتى ديڤز يبعثن على الاعجاب وعلى النقد أيضاً بينما كان

السيناريو يقدمهن بشكل موضوعي . كانت بتى ديفز ، ملكة وارنر ، ظاهرة نمطية تماماً ، لكن فيلم «رواية ميلدرد بيرس» (إخراج كورتز عام ١٩٤٥) بطولة كراوفورد ، يظل أكثر الأفلام كشفاً عن هذه الروح العامة .

كانت وارنر براذرز أكبر استوديو لأفلام قطاع الطرق ثم أكبر استوديو لإنتاج الفيلم الأسود ثم من جديد أكبر استوديو لفيلم قطاع الطرق وخاصة مع فيلم «الجحيم له» (إخراج ولسن ، ١٩٤٨) الذى مزج بشكل رائع بين الاتجاهين . فتلونت أفلام الوسترن (الغرب الأمريكى) بطابع الفيلم الأسود تماماً كما حدث فى الميلودراما والكوميديا وحتى الأفلام الغنائية التى أنتجها الاستوديو . كان بطله المفضل فى البداية هو قاطع الطريق ثم أصبح البطل ، فى محاولة للتصالح ، شخصية تهوى المغامرة ، بينما ظلت البطلة دائماً امرأة تائهة فى كل فترات التحول . هكذا يمكننا تلخيص فلسفة الاستوديو التى أتاحت الفرصة للعديد من رجال اليسار للعمل تحت إدارة چاك وارنر الرجعى الشهير . كل إنتاج استوديو وارنر براذرز ، بداية من أفلام قطاع الطرق التى قدمها زانوك حتى اللحظة التى تحرر فيها إليا كازان ليخرج أعمالا مثل «شرق عدن» (١٩٥٤) أو «بيبى دول» (١٩٥٦) ، ظل مشبعاً بروح ليبرالية .

كان الاستوديو مدرسة بالمعنى العام للكلمة ، حيث أبدع مصورون مثل چيمس ونج هوو أو ارنست هيلر ، ومونتيرون مثل دون سيجل ومؤلفون موسيقيون مثل ماكس شتينر ، كل حسب مقدرته ، أسلوباً يسمح بالتعرف على فيلم إنتاج وارنر براذرز من مجرد إضاءته أو إيقاعه أو موسيقاه التصويرية .

مترو جولدوين ماير

هو الاستوديو الملك . كان بالنسبة للاستوديوهات الأخرى نموذجاً وظل بالنسبة لكل من يهتم بالإنتاج مقياساً حقيقياً .

تأسست الشركة متأخرةً نسبياً (عام ١٩٢٣) وبلغت القمة سريعاً . أدارها لويس ماير وتولى مترو التوزيع بينما انسحب جولدوين سريعاً . فرض ماير بسرعة شديدة نظاماً أبوياً ديكتاتورياً ، وكان مولعاً بالشهرة ، مغرماً بالتمثيل دون موهبة كبيرة ، مستبداً ثقيلاً ومرهوب الجانب : كان يعرف كل شىء ويتواجد فى كل مكان فى الوقت نفسه ولم يكن ليترك شيئاً إلا ويشرف عليه بنفسه . فرض ماير بنزعته البيوريتانية أسلوباً نظيفاً يحفل بالمظاهر والآداب العامة ويتمتع بالصفاء والوضوح . لكنه سمح

بالتجارب والمغامرات الشكلية الجريئة (كينج ڤيدور وڤيكتور ستروييم) دون أن يتساهل فيما يخص المضمون . تبين علاقته بستروييم انعدام المرونة لديه . يقوم كل نظامه على مفهوم ڤيكتورى معين عن المرأة التى تعد نورما شيرر النمط الأمثل لها ، وهى الزوجة الطهور لساعده الأيمن إرڤنج ثالبرج الشهير : امرأة شفافة ، جسدها ممسوح ووجهها مضيئ ، بعيداً عن كل أمور الجنس ، مثل ملاك الطهر والنقاء . لم يحدث قط أن ظهرت بشكل سيء سواء أخلاقياً أو جسدياً ، فقد كان المصورون يخفون كل العيوب بمزيد من الشفافية . وعلى مر السنين ارتقع أوليڤر مارش أو چوزيف روتمبرج أو ويليام دانيلز أو هارى ستراندلنج بتلك الفكرة العتيقة إلى حد الاكتمال . وحتى الآن ، يظل الوجه النسائى الذى أضاءوه بعناية ، بملمسه المخملى الذى لا يحاكيه شيء ، بلمعانه المصقول وبالضوء الذى يعكسه كما لو كان قادماً من الداخل ، يظل هذا الوجه إحدى روائع الفن التى تثير الدهشة والاضطراب . لم يكن لكتاب السيناريو ولا للمخرجين ولا لكثير من النجوم من الذكور أنفسهم وجود إلا لكى يبرزوا قيمة تلك النساء الفريدات . كل ممثلة تفرض مثالاً على شريحة من الجمهور تخاطبها : چوان كراوفورد تؤثر فى العاملات ، جرير جارسون فى الأمهات ، وموررين أوسوليڤن ثم اليزابث تيلور فى الفتيات الشابات ، مارجريت أوبراين في البنات الصغيرات بينما تظل جريتا جاربو بعيداً عن لون العذرية الأبيض وبوصفها صورة بلاغية حقيقية عن فتاة الليل ، استطاعت أن تفرض نفسها على شركة مترو جولدوين ماير رغم أنف ماير نفسه ، الذى كان يكره كل ما تمثله ولكنه اضطر للرضوخ أمام المكسب التجارى الذى تحققه .

كان المخرجون المفضلون عند ماير هم من استطاعوا إبراز قيمة ممثلاته . وفضلاً عن كاكور ، مخرج النساء الأمثل ،كان ماير يثق فى كلارنس براون نظراً لعنايته بجريتا جاربو وكراوفورد والأفلام العائلية . كانت العائلة هى الإطار الطبيعي للمرأة فى نظر ماير ، حيث سادت عائلة القاضى هاردى فى أفلام الدرجة الثانية بينما اعتُبرت العائلة القوة التى دفعت «السيدة منيڤر» (إخراج وايلر ، ١٩٤٢) نحو البطولة .

حتى عام ١٩٣٦ ، كان الرجل الثانى بعد ماير هو إرڤنج ثالبرج ، وهو رجل يتمتع بالذوق والثقافة ، خاطر أحياناً عدة مخاطرات فنية هامة فأوكل لڤيدور أو ستروييم مشروعات مثل «العرض العظيم» (١٩٢٥) «الجماهير» (١٩٢٨) أو «الجشع» (١٩٢٤) كان من الممكن اعتبارها محكوما عليها بالموت تجارياً . كان دوره مرتبطاً بشكل خاص بالأعمال القيمة التى كان يعيد تصوير بعض مشاهدها دون هوادة حتى يبلغ درجة

الكمال التى يتصورها . لم يبرأ ماير بسهولة من وفاة ثالبرج وظل الاستوديو رغم وفاته مخلصاً لمقاييس الجودة التى فرضها ثالبرج : والتى نجدها فى أعمال پاندروس برمان وآرثر فريد وجو پاسترناك وچون هاوسمان المتباينة فى بعض ملامحها . لاشك أن الشركة تدين حتى بداية الستينيات بالكثير لروح ثالبرج ، حتى بعد وفاة ماير ، وبفضله ظلت نموذجاً للكمال التقنى والشكلى . يبدو ذلك بشكل خاص فى الفيلم الغنائى الذى يظل ربما أكبر إنجاز حققه الاستوديو .

فى نحو عام ١٩٥٠ ، دخل دورى سكارى شركة مترو جولدوين ماير بعد أن ترك آر. كيه. أوه ليحتل المكان الذى خلفه ثالبرج . كان سكارى رجلاً ذكياً ليبرالياً فرض موضوعات جريئة وسينمائيين لايعجبون ماير . يمكننا أن نعتبر أنه بفضل الفترة القصيرة التى قضاها سكارى فى الشركة استطاع منيللى تناول موضوعات طموحة واستطاع انطونى مان تجديد أفلام الوسترن .

فى فترة الأربعينيات والخمسينيات ، فرضت شركة مترو جولدوين ماير نظام التكنى كلور بلا شوائب وبدرجاته المتباينة اللامتناهية واللاواقعية أيضاً . وقد ظلت حتى استخدام نظامها الخاص مترو كلور (وهو أحد فروع ايستمان كلور) مخلصة لسطوع نظام التكنى كلور الذى يصفع العين أحياناً والذى يتمتع غالباً بثراء ضوئى مذهل . فى هذا المجال كما فى مجالات أخرى ، عملت شركة مترو جولدوين ماير مثلها مثل وارنر براذرز كأنها مدرسة حقيقية ، تعلم فيها موسيقيون ومهندسو صوت ومصورون ومصممو ديكور وممثلون ومنتجون ، يشهد بذلك مثال ڤنسنت منيللى المبدع الكبير المتفرد والمنتج الخالص الذى أنتجته مترو جلولدوين ماير ليشهد بقيمة مدرسة مترو جولدوين ماير .

* * *

. لقد اختفت الاستوديوهات الكبرى الآن منذ ما يقرب من ربع القرن ، غير أن تعاليمها تظل حاضرة حتى بين أكثر المبدعين حداثة وجرأة ، أمريكيين أو غير أمريكيين . لقد أعطت الاستوديوهات صورة للعمل المهنى المتخصص ، خدمت عالم السينما بشكل هائل وأعطت للاستوديوهات فى النهاية مصداقية فنية أصيلة فضلاً عن التأثير الشعبى الذى يميل البعض عادة لانكاره ، وذلك بغض النظر عن كل الانتقادات المبررة أو غير المبررة التى وجهت لنظام الاستوديوهات .

ملحق مقال الاستوديوهات الأمريكية الكبرى

بعض الأفلام المميزة للاستوديوهات الكبرى

- كولومبيا : «الحقيقة المرة» (إخراج ماك كارى ، ١٩٣٧) ، «جيلدا» (إخراج تشارلز ڤيدور ، ١٩٤٦) ، «على رصيف الميناء» (إخراج إيليا كازان ، ١٩٥٤) .

فوكس القرن العشرين : «الفجر» (إخراج مورناو ، ١٩٢٧) ، «عناقيد الغضب» (إخراج فورد ، ١٩٤٠) ، «لورا» (إخراج برمنجر ، ١٩٤٤) .

- مترو جولدوين ماير : «الجشع» (إخراج ستروهيم ، ١٩٢٤) ، «كاميليا» (إخراج كاكور ، ١٩٤٦) ، «الغناء تحت المطر» (إخراج كيلى ودونان ، ١٩٥١) .

- برامونت : «الوصايا العشر» (إخراج سيسيل دوميل ، ١٩٢٦) ، «مشكلة فى الجنة» (إخراج ارنست لوبيتس ، ١٩٣٢) ، «نافذة داخلية» (إخراج الفريد هيتشكوك ، ١٩٥٤) .

- آر. كيه. أوه : «ذو القبعة العالية» (إخراج ساندرتس ، ١٩٣٥) ، «المواطن كين» (إخراج أورسون ويلز ، ١٩٤١) ، «القطة» (إخراج تورنور ، ١٩٤٢) .

- يونيڤرسال : «فرانكشتاين» (إخراج ويل ، ١٩٣١) ، «حافة النهر» (إخراج مان ، ١٩٥٢) ، «محاكاة الحياة» (إخراج سيرك ، ١٩٥٩) .

- وارنر براذرز : «أنا الهارب» (إخراج مرڤين لوروى ، ١٩٣١) ، «كازابلانكا» (إخراج كورتز ، ١٩٤٢) ، «شرق عدن» (إخراج إيليا كازان ، ١٩٥٤) .

طموحات سينمائية بلا حدود

آلان وأوديت ڤيرمو

ساهمت تيارات ثقافية كبرى ، أدبية وفنية وفلسفية أيضاً ، ظهرت في القرن العشرين ، في تغذية السينما . بعض هذه التيارات أطلق عليه : المستقبلية ، الدادئية ، السوريالية ، الحرفية والموقفية .

* * *

علقت معظم المذاهب الكبرى المعاصرة آمالاً عظيمة بل ومبالغاً فيها على السينما . ولم تكن تستهدف على الإطلاق عدداً صغيراً من الجمهور المستنير بل كانت ترى أبعد من ذلك . وكانت تريد أن تجعل من السينما واحداً من المحاور الرئيسية للثورة المبتغاة ، وليس مجرد العجلة الخامسة في العربة . كان هذا ما يميز المستقبلية وأتباعها على مذاهب أخرى سابقة : فيما يخص التعبيرية أو الواقعية ، أضيفت السينما لاحقاً إلى تيار جمالي قوي راسخ في القدم مليء بالحيوية ، بدا فيه الفيلم مثل فرع بسيط مقارنة بالأدب أو التصوير (في الفن التشكيلي) . على العكس من ذلك ، كانت السينما مع المستقبلية ثم الدادئية ، إلخ ، جزءاً لا يتجزأ من المغامرة وكانت أحد وجوه هذا المذهب أو ذاك بالتساوي مع أساليب التعبير الأخرى . أما إذا كان المشروع قد تهاوى في النهاية فلم يكن ذلك نتيجة لنقص في العقيدة . فالسورياليون أو الحرفيون على سبيل المثال آمنوا إيماناً لا يتزعزع بأن السينما ستكون أحد الأدوات الأولى في عملية التخريب والتغيير المتوقعة . لكنهم تخلوا جميعاً عن هذا الوهم على المدى الطويل ، لأسباب متباينة ، وإن ظلت هناك بعض الآثار الملموسة لهذا الطموح الهائل لم تندثر تماماً .

بالطبع يمكننا ربط الظاهرة بالحركات الطليعية المتعددة لكن الدراسات المخصصة لهذه الحركات كثيراً ما تختزل فترات ظهور هذه التيارات والمذهب . لاشك أن البعض يذكرها ويمر عليها مرور الكرام دون أن يتوقف عندها طويلاً : ويبدو من المتفق عليه أنها تجارب مجهضة ، بلاغد ، لا يذكر أحد تقريباً شيئاً عن المحاولات الحرفية والموقفية ، كما لو كان ذلك حكراً على زمرة من المتخصصين شديدي التخصص . وفي ذلك ظلم كبير ، لأن الأعمال المشار إليها ليست متفرقة ولا مستعصية على الفهم كما يعتقد البعض ، بل هي تشهد بثقة عمياء في مستقبل التعبير السينمائي . لنحاول أن نخرج هذه المذاهب قليلاً من «مستودعها» .

المستقبلية Futurisme

يبدأ البحث بشكل منطقى بمذهب المستقبلية ، بسبب التاريخ - فقد «تفجر» المذهب عام ١٩٠٩ (يوم ٢٠ فبراير فى الصفحة الأولى من جريدة الفيجاور) ولكن أيضاً لأن المسار المستقبلى الذى ولد فى فرنسا رغم كونه إيطالياً بالأساس ، والذى تمحور حول تمجيد السرعة والتقدم والآلة والرياضة والتجديد الجرىء ، كان ولابد أن يلتفت للسينما وأن يضعها فى موقع الصدارة . هكذا ظهر بيان المذهب «سينما توغرافيا مستقبلية» فى وقت متأخر ، فى سبتمبر ١٩١٦ ، ووقع عليه أرنالدو چينا وبرونو كورا ثم أعيد إصداره عام ١٩٣٨ بمساعدة الرجل المنظم للحركة ، مارينتى ، الذى سبق له أن شارك فى كتابة النص الأول (مع بللا ، شيتى ، ستيمللى) . لم يكن إصدار بيان أمراً عادياً خاصة وأن هذا البيان لم يقتصر على تمجيد إمكانيات الفيلم بلغة فخمة ، وفقاً لذائقة العصر ، بل كان يحتوى أيضاً سلسلة من المشروعات المفصلّة للمستقبل . غير أننا يجدر بنا أن ننظر للظاهرة بشكل نسبى : فلقد كان مارينتى وأصدقاؤه أسخياء بكافة أنواع البيانات ، عن العمارة والمسرح والموسيقى والتصوير وحتى «ضد ڤينسيا الرجعية» أو «ضد حّى مونمارتر» . إلى درجة أن البيانات المتعددة بدت وكأنها تكّون أحياناً نوعاً مستقلاً ، وكأنها النشاط الرئيسى للجماعة . لم تكن النشاط الوحيد بالطبع - هناك لوحات مستقبليـة استمرت بعد اندثار التيار - لكننا يخالجنا شعور بأن التصريحات النظرية العنيفة ، داخل الحركة ، تفوقت على الأعمال التى كان من الممكن أن تمثل هذه التصريحات .

إذا وضعنا البيانات جانباً ، نجد أن الأدب المستقبلى يقتصر فى الواقع على النذر اليسير من الأعمال ، كما هو الحال بالنسبة للسينما . هناك بعض الأفلام التى تم إخراجها لكنها فى عداد المفقودين ، خاصة الفيلم الذى يعبر عن طموحات الجماعة : «الحياة المستقبلية» (١٩١٥) إخراج چينا . نعرف أيضاً بالسمع أن ثمة محاولات أخرى للأخوين كورادينى (الاسم الحقيقى لچينا وكورا) . لقد تصورا أنهما يستطيعان العمل مباشرة على الفيلم الخام ، لكننا نعرف مسبقاً أن ماك لارن لم يكن المبتكر الأوحد لهذه الطريقة . عندما يذكر تاريخ السينما المستقبلية (بشكل عابر) فهو يذكر عن عمد اسم «براججليا» ، والمقصود هو أنطون ، الشقيق الأكبر للإخوة براججليا (الثانى هو كارلو وهو سينمائى خصب صور عدداً من الأفلام بطولة توتو ، والثالث هو أرتورو الذى ظهر كممثل فى أفلام بلازتى ودى سيكا إلخ) . كان انطون ينتمى فى

الواقع للحركة المستقبلية ، أخرج عام ١٩١٦ فيلمين طليعيين استمرا على قيد الحياة بل واعتبرا جزءاً من تاريخ السينما الايطالية - هما «حكاية خادعة» و «تاييس» - وقد سارع البعض باعتبار الفيلمين ينتميان للحركة المستقبلية خاصة وأن ديكورات «تاييس» كانت من تصميم فنان مستقبلي شهير ، هو براميوليني . غير أن الباحثين وكل من شاهد فعلياً أفلام أنطون براجلياً ، وضعوا موضع تساؤل تلك اللافتة السريعة ، فقد كان الفيلمان تجريبيان قبل كل شيء ، يعتمدان على المعالجة الديناميكية للصورة .

إجمالاً ، هناك القليل من الأفلام المستقبلية أو لا يوجد أفلام مستقبلية على الإطلاق ، بالنظر إلى أرشيف السينما . هناك أصداء من مشروعات مبدئية ترددت فى بعض الأفلام ، فى بداية السينما الناطقة ، لكن كشف الحساب الإجمالى هزيل ، وليس على مستوى ما يمكن توقعه من حركة مهتمة بطبيعتها بكل الأشكال الجديدة فى الحياة العصرية . وهناك الجانب الآخر من المستقبلية ، الجانب الروسى (الذى ظهر قبل ثورة ١٩١٧) الذى ظهرت فيه بعض الأفلام القصار إخراج وتمثيل ماياكوفسكى . كل من شاهد هذه الأفلام يعرف أنها أعمال مثيرة للاهتمام لايمكن إهمالها بأية حال ، لكنها لا تتمتع بأية خاصية «مستقبلية» . هل يجدر بنا إذن نعتقد أن الحركة لم تعط شيئاً البتة للسينما ، سوى ربما تعبير «الفن السابع» الذى يرجع للمبتكر كانودو ، المنتمى زمناً لحركة مارينتى ؟

لم تخلّف المستقبلية أعمالاً .. ليكن . لكنها زرعت براعم سوف تُزهر بعد ذلك بقليل . على سبيل المثال ، فى أفلام نهاية العشرينيات المصنوعة لتمجيد الاتجاه للآلة أو لتمجيد المدن الكبرى (يجب أن نأخذ فى الاعتبار هنا التأثير «الاجتماعى») مثل «برلين سيمفونية مدينة عظيمة» (إخراج والتر روتمان ، ١٩٢٧) أو «مسيرة الآلات» (إخراج أوچين ديلو ، ١٩٢٨) . تعتبر حالة ديلو تحديداً مدهشة : فهو سينمائى من أصل روسى استقر فى فرنسا فى العشرينيات (وعمل مساعداً لآبل جانس فى فيلم «نابوليون») كما عمل فى أفلامه الطليعية مع المستقبليين مثل برامبولينى وروسولو . وقد أثّر الأخير مبدع الاتجاه الضوضائى bruitisme (أحد فروع المستقبلية) فى دزيجا ڤيرتوڤ صاحب فيلم «رجل الكاميرا» (١٩٢٩) باعتراف ڤيرتوڤ نفسه . هكذا تتقاطع المسارات كما نرى وإذا كان من المستحيل اليوم أن نشاهد أفلاماً مستقبلية ، فإن الحركة ذاتها بذرت بذورها فى كل الحركات الطليعية اللاحقة .

الدادية والسوريالية Dadaisme - Surréalisme

فيما يخص الدادا والسوريالية هناك حضور فعلى أكثر وضوحاً ، هناك أفلام دادئية وسوريالية كثيراً ما تعرض فى مختلف قاعات السينماتيك فى العالم . ويحدث أحياناً أن تُصنف بعض الأعمال تحت اللافتة الواسعة بشكل يدعو للعجب . كل ما هو غريب ، مقلق وغامض له الحق فى التسمية وهو انحراف طالما هوجم . ولكن هل نضع فى نفس الوعاء كل ما ينتمى لدادا وكل ما ينتمى للسوريالية ؟ إن الخلط يدفع المتخصصين للصراخ احتجاجاً فلاشك أنهما ليسا تماماً متشابهيَن . لنقل ، دون أن نعيد فتح باب النقاش الأبدى ، بشكل عام إن الدادا ولدت خارج فرنسا (فى زيورخ ، عام ١٩١٦) وكانت التطبيق والممارسة المتفق عليها والأقرب لروح اللهو لحالة الجنون العامة واللاتناسق المستمر ، بينما كانت السوريالية التىْ ظهرت لاحقاً (فى باريس ، عام ١٩٢٤) واستمرت فيما بعد ، اتجاهاً لاكتشاف اللاوعى فوق كل ذلك . بالطبع تتطلب الصورة مزيداً من التدقيق . فما كان يثير الخلط بين المعطيات هو أن الحركتين يمتلكان عدة نقاط مشتركة ويضمان بين صفوفهما نفس الأشخاص (أراجون ، بروتون ، إلخ) . من هنا نشأت النزاعات والنقاشات فيما يخص السينما ، إلى ما لا نهاية : هل كان الفيلم الفلانى إخراج مان راى مثلاً فيلماً دادئياً أم سوريالياً " وفيلم «الاستراحة» لرينيه كلير؟ وراح البعض يؤكد بحزم والبعض يعدّل والبعض الآخر يعيد فتح النقاش ، إلى درجة جعلت هذه النزاعات تبدو لغير المؤمنين شديدة البيزنطية . لكنها لم تكن كذلك ، لأن السينما كانت تؤخذ مأخذ الجد بشكل مخيف (خاصة من جانب السورياليين) ولكن البعض كان يخطئ . لنحاول إضاءة بعض هذه النقاشات الحادة ، الملتبسة ظاهرياً فقط .

كانت الدادئية تنكر كل شىء ، تنكر وجود أعمال فنية بما فى ذلك الأعمال الدادية . وكان أقصى ما يمكن الحديث عنه هو «أدوات الدادئية» أو «منتجات الدادئية» . أدى ذلك إلى صعوبة وضع تقرير عن الأفلام الدادئية كما أوضح چيانى روندولينو فى كتاب كاشف هو «العين المشطورة» (بالإشارة إلى الصور الأولى فى فيلم «الكلب الأندلسى»)(١) . الأفضل أن نقول إننا بصدد «أفلام – ضد» ، كما سبق أن اقترحنا(٢) . وبالتالى فأفلام مان راى القصار –«العودة للعقل» (١٩٢٣) و «ايماك باكيا» (١٩٢٧) الذى يظهر فيه الكاتب چاك ريجو – لا تعنى بشىء إلا بكسر كل القوانين المتفق عليها فيما يخص السينما ، كل القواعد الجمالية السائدة سواء فى السينما التجارية أو فى السينما الطليعية المستقرة . وسوف يؤدى نفس هذا الموقف

لاعتبار فيلم «الباليه الميكانيكى» (١٩٢٤) إخراج المصور الفنان فرناند ليچيه فيلماً دادئياً – لكن علاقته بالدادا سيتم ضحدها بقوة – مثل فيلم «سينما أنميك» Anemic Cinemo (١٩٢٥) بعنوانه الذى يمثل تقريباً لعبة لفظية ، إخراج فنان مصور آخر هو مارسيل دوشان ، بالتعاون مع مان راى . عادة ما يفضل عليهما الناس فيلم «أشباح النهار» (١٩٢٨) إخراج أحد الداديين الأوائل ، هانز ريختر ، الذى بدا أقل تجريداً من السابقين عليه بفضل ألعاب القبعات الطائرة التى يقدمها . هناك بعض الأشرطة القريبة فى روحها من هذا الفيلم يتم إلحاقها أحياناً بالسوريالية : مثل «نجمة البحر» (إخراج مان راى ، ١٩٢٩) المقتبس عن قصيدة لروبير دينوس ، ومثل الفيلم الشهير «استراحة» الذى يظهر فيه بشكل سريع كل من دوشان ومان راى وبيكابيا ، ملهم رينيه كلير .

كل ذلك كما نرى ، كان من عمل المصورين التشكيليين ، فقد ظل اللقاء بين دادا والسينما لقاءً هامشياً . أما السورياليون فسوف يذهبون أبعد من ذلك انطلاقاً من المسح الشامل الذى قام به الانقلاب الدادائى ، وسوف يؤمنون إيماناً أكبر بكثير من مصادر قوة السينما . لقد بدت السينما لأندريه بروتون وأصدقائه كإحدى وسائل التعبير الأكثر ملاءمة للتوجه السوريالى . كان الفيلم فى نظرهم أداة مثالية لاستكشاف ما فوق الواقع ، ومحركاً مميزاً للخيال وللاوعى قادراً على إعادة إنتاج «الكتابة الآلية» المتفجرة ، على الشاشة . فى عام ١٩٥٠ ، بعد مرور ربع قرن على حالة الحماس الأولى ، سوف يتحدث بروتون عن السينما بوصفها صيغة تعبير «ظن البعض أنها أفضل من غيرها لتحريك وتنشيط الحياة الحقة» .

لم تكن النتائج الملموسة على نفس مستوى ذلك الشغف المشتعل بالسينما ، أو ذلك الوهم العنيد بأن السينما يمكنها أن تحل محل كل شىء . كان هناك بلاشك أدب وتصوير سوريالى ، لكن لم يكن هناك سينما سوريالية – أو كانت نادرة ، وهى مقولة سبق لنا أن عرضناها فى كتابنا «السورياليون والسينما» (دار نشر رامسى للجيب) . وحتى لا نكثر من الدق على نفس الوتر لنقل ببساطة إن تصميم «فريق بروتون» كان من القوة بحيث أن أفراد الفريق لم يعترفوا إلا بحفنة ضئيلة من الأفلام بوصفها منتمية لروح السوريالية . على الأقل فيلم لويس بونويل «العصر الذهبى» ، الذى أدى منعه عام ١٩٣٠ على يد رئيس الشرطة «شياپ» إلى إصدار بيان شهير كثيراً ما أعيد إصداره بوصفه أحد النصوص الرئيسية لفهم الموقف السوريالى إزاء السينما .

ويتضمن بعض التحفظات على فيلم «الكلب الأندلسى» الذى استقبل فى البداية بحرارة : كان البعض يعيب عليه الدور الكبير الذى لعبه فيه سلڤادور دالى (الذى سوف يتم لفظه تماماً فيما بعد) فضلاً عن أن كل النوعيات المشكوك فيها من الفنانين قد «استعادته» بسهولة .

فيما عدا أفلام بونويل ، ماذا أيضاً ؟ لقد أنقذ بيان «العصر الذهبى» من السقوط فى بئر العدم بعض أفلام ماك سنيت وبعض أفلام شابلن ، وأفلام «استراحة» و«المدرعة بوتمكين» و«ظلال بيضاء» (إخراج ڤان ديك وفلاهرتى عام ١٩٢٨) فقط . فى وقت لاحق ، نحو عام ١٩٥٠ ، سوف تطول القائمة قليلاً لتصل إلى نحو خمسين عنواناً ، من بينها «كنج كونج» (إخراج كوپر وشودساك عام ١٩٣٣) و«بيتر ابيتسون» (إخراج هاثواى ، عام ١٩٣٥) . لكن الحماس الشديد للفيلم الأخير – الذى اعتبره بروتون «انتصاراً للفكر السوريالى» (فى كتابه «الحب الجنونى») – انتقد بشدة فى عصرنا على يد السورياليين التشيكيين . أشار بيتر كرال إلى أن أصدقاءه فى براغ احتقروا فيلم هاثواى الذى اعتبروه من وجهة نظرهم أسوأ «كيتش» هوليوودى .

كل هذه النزاعات ربما يقال إنها حسنة ، لكننا فى نهاية الأمر بصدد أفلام أخرجت بالكامل خارج الحركة السوريالية ، أعجب بها السورياليون واحتفوا بها وطالبوا بصنعها لكنهم لم يخرجوها . إذا استثنينا بونويل ، أين هى الأفلام التى صنعها أعضاء المجموعة ؟ يجب أن نقول إن السوريالية ، مثلها مثل رائدها ، تبنت دائماً موقفاً مزدوجاً وملتبساً ، من الشاشة ، هو موقف يوقده الحماس والحذر فى الوقت نفسه . ما إن يهتم أحد أفراد الفريق بالإبداع السينمائى مباشرة حتى ينغلق أصدقاؤه في تحفظ مقصود وغامض (فيما عدا بونويل دائماً ، لكننا رأينا أن فيلمه «الكلب الأندلسى» لم ينج من نقد الجماعة) .

فيما يخص فيلم «نجمة البحر» (إخراج مان راى وديئو) وهو فيلم ممثل للتيمات السوريالية إلى حد كبير ، مرّ الفيلم تقريباً مرور الكرام ، بسبب النزاع الذى ظهر حينذاك (١٩٢٩) بين دينو وبروتون . الأسوأ من ذلك أن فيلم «القوقعة والقس الانجليزى» تسبب فى فضيحة لاتنسى عام ١٩٢٨ حين جاء كل أفراد الجماعة للتظاهر ضد چيرمين دولاك فى «الأورسولين» لخيانتها السيناريو الذى كتبه آرتو . فى مجمل الأمر ، كان البعض يهدم باستمرار كل ما يمكن أن ينتمى من قريب أو من بعيد للروح السوريالية .

عن بعد ، وبعيداً عن الخلافات والكلمات ، نستطيع أن نرى بالضرورة بشكل أوضح ، دون أن نسقط فى فخ التسامح المفرط الذى يؤدى إلى رؤية السوريالية فى كل مكان وحتى فى فيلم «دم شاعر» (إخراج كوكتو ، الملفوظ من الجماعة بأقصى قوة) من الممكن أن نعيد تقييم بعض المواقف المتفق عليها بشكل مبالغ فيه . لقد اعترف چورچ سادول نفسه ، الذى كان قد اشترك فى الحملة الشعواء ضد چيرمين دولاك فى «الأورسولين» ، بأن فيلم «القوقعة» كان جديراً بطموحات السوريالية . وعلى الفور ، تم تصنيف بعض الأفلام الأخرى ضمن الحركة : «اللؤلؤة» (١٩٢٩) إخراج چورچ هونيى وهنرى دارش ، و «زهور مهترئة» الذى أخرجه فى نفس العام فى بلچيكا روچيه ليڤيه مستوحياً ماجريت (الفيلم غير معروف عادة لدى المؤرخين) ، و «أرقام قياسية ٣٧» لبرونيوس عن سيناريو لدينو ...

لن نتناول الآثار الواضحة تماماً للسوريالية فى أعمال ڤيرتوف («صفر فى السلوك» ، «أتالنت») أو فى أعمال الأخوين ريڤير («المسألة فى الحقيبة» وحتى «دراما عجيبة») ، فذلك ينحو بنا بعيداً . لنذكر بالأحرى أفلاماً أقل شهرة للمخرج الدانماركى ولهلم فريدى (Spiste Horigonter، ١٩٥٠) والبلچيكى مارسيل مارين («محاكاة السينما» ، ١٩٥٩) . لن نذهب حتى أمريكا - حيث انتمت الأفلام المصنفة أحياناً فى معية السوريالية (مثل أفلام مايا درين ، كورتس هارنجتون ، جريجورى ماركو بولوس ، كينث أنجر) إلى عالم أرحب وأكثر ثراءً على مستوى الشكل هو عالم «أفلام الأندر جراوند» - ولكن من المجحف ونحن ننهى هذه الفقرة أن نتجاهل ما حدث فى فرنسا فى السبعينيات .

مع أفلام بونويل الأخيرة («سحر البورجوازية الخفى» و «شبح الحرية» ، إلخ) ومع أفلام أدو كيرو («القس») وروبير بنعيون («باريس غير موجودة» و «جاد مثل اللذة») بدى أن السوريالية تنشد نشيد وداعها للشاشة(٣) . أخيراً أصبح الجمهور يتقبلها - أين هو الغضب الجامح وأين هى الممنوعات الماضية ؟ - وأصبح من حقنا أن نشهد نهايتها . فى الوقت نفسه ، انتهت السوريالية «التاريخية» عام ١٩٦٩ . على مدى مايقرب من نصف القرن ، كافح أفرادها كفاحاً مستميتاً حول بروتون لكى لا يتم استيعاب الحلم السوريالى ، فى السينما وفى غيرها ، داخل أى شىء ذى شبهة جمالية أنيقة . الأمر الذى يفسر النفى المبالغ فى حدته لمجمل الإنتاج العالمى تقريباً . هل بلغ السورياليون هدفهم ؟ ليس هذا مؤكداً . لقد استمر البعض فى منح أى شىء ماركة

«سوريالى» بما فى ذلك الأفلام ، على الأقل يعتبر هذا إشارة إلى الأثر الذى لاينمحى الذى خلفته السوريالية .

الحَـرفية[4] Lettrisme

منذ نهاية *الحرب العالمية الثانية* ، انتقل المشعل *إلى الاتجاه الحرفى* ، مع استخدام بعض المناهج الدادئية والسوريالية : الحسم ، روح الجماعة ، خلافات مدوية ، البحث عن الفضيحة والاستفزاز . تحت رعاية ايزيدور إيزو (اسم مستعار لجان - ايزيدور جود شتاين) مؤسس الحركة عام ١٩٤٥ وشيخها ، لم تلبث جماعة الحرفيين الصغيرة ، التى اتجهت فى البداية للشعر والموسيقى والتصوير ، أن التفتت إلى السينما فى نحو عام ١٩٥٠ . والمدهش أن أحداً لم يأخذ الحرفيين أبداً مأخذ الجد (أقل بكثير من السورياليين) لكن محاولتهم السينمائية لاتخلو من طرافة . فهى أكثر من *غيرها* ، تبدو أقرب *لحقل السينما التجريبية*[5] *المغلق كما أن الجمهور العريض* يجهلها تماماً . بعض نوادى السينما فيما مضى قدمتها أحياناً مصحوبة بالهتاف والاحتجاج ، قلقلة تمناها وافترضها بل وخطط لها أصحاب هذه الأفلام فى أحد هذه الأفلام التى تُعرض بكثرة - «هل بدأ الفيلم بالفعل ؟» (إخراج موريس لوماتر ، ١٩٥١) - تحذر لوحة مكتوبة فى البداية الجمهور من أنه سيتعرض للطرد على يد الشرطة فى نهاية الحفل ، وبالتوازى مع ذلك ، يعلن شريط الصوت للجمهور أن البوبينة الأخيرة من الفيلم مفقودة وأن الشرطة سوف تتدخل إلخ . من غير المجدى أن نضيف أن شيئاً من هذا لم يحدث : فلقد كان الفيلم يفتح فقط مجالاً لتلك النقاشات المثيرة الاحتجاجية التى كانت تحيط نوادى السينما القديمة بهالة من السحر .

أعلن موريس لوماتر انتماءه لخط إيزو الذى اعتبره رسولاً ، ولخط فيلمه «اتفاقية سم وخلود» (١٩٥٠-١٩٥١) الذى ظل رمزاً مطلقاً للسينما الحرفية . كان المبدأ الرئيسى لايزو هو اللاتطابق التام بين الصورة والصوت . فمثلاً ، من ناحية الصوت ، يشير الصوت إلى مغامرة عاطفية أو نسمع أصداء قوية لنقاش فى نادى السينما بينما يعرض لنا شريط الصورة شيئاً آخر تماماً مثلاً نزهة رجل وحيد فى باريس أو صيادون فى البحر أو اجتماعات أنيقة ، إلخ . ثم عنصر إضافى : كل العنصر البصرى يتم العمل عليه من جديد ، بعد التصوير : مشاهد معروضة عكسياً ، صورة مقلوبة أو

مشطوبة أو معروضة نيجاتيف ، إظلام تام ، شاشة بيضاء ، إلخ . يعادل هذا النمط فى الإخراج ما أسماه إيزو نفسه السينما «الحائلة» -. وقد وصل به لوماتر أبعد من ذلك فى فيلمه «هل بدأ الفيلم بالفعل ؟» حيث لا توجد أية استمرارية بصرية . بمعنى أنه تفكيك كامل للشفرات السينمائية المعتادة .

ذلك أن الطموحات لم تكن متواضعة ، ليس أقل من إعادة اختراع السينما : فبعد الرواد العظام (جريفيث ، ايزنشتاين ، شابلن ...) الذين ابتكروا كل شيء تقريباً على ما يبدو ، يجب تأسيس لغة جديدة وتحقيق ما حققه بيكاسو فى التصوير ، أو چارى فى الأدب ، بالقضاء على العادات والأساليب الجميلة المستخدمة حتى ذلك الحين . برنامج هائل . ليس فقط أننا فى طليعة الطليعة ولكننا لانخشى أيضاً أن نعلن ببراءة أننا سنكون فى عداد المعلمين الكبار فيما بعد ، على إثر جريفيث وأقرانه . كل ذلك - الذى يبدو أمامه سلفادور دالى وچان - إدرن هالييه مثل أطفال الجوقة المتواضعين - كان الحرفيون يصدحون به بصوت جهورى مزوداً بكلمات جديدة تقطع الأنفاس ، مثل ذلك الجزء من عنوان فيلم لإيزو : تسعة أفلام متعددة العناصر ، إستابورية وسوبر زمنية (١٩٦٠ - ١٩٧٢) .

على المدى الطويل ، سأم الرأى العام بلاشك من روح التبشير الطنانة هذه ، خاصة وأنه لم يشهد مجىء الأعمال العبقرية التى من شأنها تمثيل هذه البيانات المثيرة . كان كل شيء يشى بأن الحرفيين لديهم دائماً نظرية أو عدة نظريات متقدمة على وسائلهم التقنية . فقد استمرت أفلامهم فى نفس الاتجاه الذى افتتحه إيزو ولوماتر ، ولم تستطع الوصول لشئ غيره . فى فيلم «المفهوم الضد» (١٩٥١) ، اكتفى چيل ج. ولمان بتقديم لقطة واحدة ثابتة لمدة ساعة فى مقابل تعليق صوتى سخى (بعناوين ناطقة وقصائد حرفية مسموعة إلخ) : كانت اللقطة تصور دائرة مضيئة على خلفية سوداء تومض أحياناً مما أدى فى النهاية إلى إثارة إحساس بالإغماء . دفع فرانسوا دوفرين عملية تدمير الصورة التام إلى أقصاها فى فيلم «طبول يوم القيامة» (١٩٥٢)، مقدماً «للمتفرج» فيلماً متخيلاً فى قاعة مظلمة من أولها حتى آخرها . وكان التعليق الصوتى فقط يصف بأصوات بشرية كثيرة ، من بعيد لبعيد ، ما كان على المتفرج أن يراه على الشاشة . عملية قصوى ، تم إدارتها بحذق ، وكانت أكثر إقناعاً من فيلم ولمان . هكذا ، حمل اتباع إيزو مشروعه الأول حتى حدوده القصوى (وكان إيزو قد نشر عام ١٩٥٢ كتاباً بعنوان «جماليات السينما») غير أن السينما الحرفية ظلت محدودة بحدود السينما التجريبية .

ولكن كانت هناك بضع محاولات للهرب من هذا المصير : خاصة محاولة ماركو عام ١٩٥٤ فى فيلمه «رؤية مغلقة . ستون دقيقة من حياة داخلية لرجل» (مترجم) . فى مهرجان كان من نفس العام ، تم الاحتفاء بالفيلم مع تكريم كوكتو له ، ولم يتردد كوكتو فى اعتباره امتداداً لفيلمه «دم شاعر» ولفيلم بونويل «العصر الذهبى» . كان فيلم ماركو على أية حال فيلماً محترفاً ، واستخدم ، خلافاً للأفلام الحرفية المذكورة آنفاً ، وسائل ضخمة نسبياً . يعد هذا العمل عملاً لامعاً تتفوق فيه الصورة المصنوعة بعناية شديدة هذه المرة على شريط الصوت الذى يتزامن أحياناً مع الصورة . انغمس الحرفيون فى تجارب أخرى عديدة – بالعمل مباشرة على الفيلم الخام عند موريس لومار مثلاً – سوف نعيد اكتشافها لاشك يوماً ما باهتمام شديد ، عندما تبعد عنا قليلاً المبالغات والتحديات الأصلية .

الموقفية[٦] Situationnisme

سارت الموقفية بشكل جزئى على نهج الحرفية حيث جاء مولدها تاريخياً نتيجة كسر أو انشقاق داخل حركة إيزو . فى عام ١٩٥٧ تأسست «الدولية الموقفية» على يد جى ارنست دوبور الذى كان عضواً سابقاً فى «الدولية الحرفية» المنشقة بشكل أو بآخر على إيزو . كان أول فيلم لدوبور فيلماً حرفياً إذن ، بعنوان «عواء لأجل ساد»[٧] (١٩٥٢) ، وهو عمل مخلص لروح التحدى الحرفية حيث تتعاقب فيه فترات طويلة من الشاشة المظلمة الصامتة وبعض المشاهد الصوتية القصيرة على شاشة بيضاء . هل كان دوبور يعى أنه فى طريق مسدود ؟ كانت قطيعته مع إيزو وإعلانه الاتجاه الموقفى يدعوان للتفكير فى موقف بروتون وأصدقائه – مع اختلاف النسبة – الذين أسسوا السوريالية عند اكتشافهم استحالة التطور مع دادا .

يبقى دائما أن الموقفية ، على الرغم من التكتم الذى أحاطت نفسها به زمناً ، حظيت باستقبال أفضل من قبل الجمهور أكثر من المشروع الحرفى الذى اعتبر فى معظم الأحيان سطحياً . يرجع الاختلاف بشكل واسع لأحداث ١٩٦٨ التى نُسبت فى جانب كبير منها إلى أفكار الموقفية (والدوافع لذلك معروفة) . فضلا عن ذلك ، فى عام ١٩٧٠ ، شهدت الأفلام ذات الروح الموقفية قدراً من الاستحسان يرجع لظاهرة محددة هى ظاهرة «التحويل» . فى السبعينيات ، شاهد كل الناس فيلم چيرار كوهين ونجاى هونج

«هل يستطيع الجدل كسر الطوب ؟» (١٩٧٢) . للذاكرة ، كان مبدأ الفيلم بسيطاً : كان «يستعير» صوراً من فيلم أجنبى قديم (فيلم «كونج فو» فى تلك الحالة تحديداً) ويستبدل بالترجمة الأصلية المكتوبة على الفيلم ترجمة أخرى تحمل أفكاراً راديكالية سياسية . كان هذا مثيراً للضحك ، على الرغم من أهميته المحدودة ، ولم يكن «التحويل» سوى واحداً من وجوه الموقفية العديدة .

على الرغم من ذلك الاحتفاء العارض الذى يعنى الكثير رغم ذلك ، لم تبحث الحركة فكرة الانفتاح على الجمهور ، وحلت نفسها بنفسها عام ١٩٧٢ مع استمرار أصحابها فى الظهور بشكل محدد فيما بعد . ويعد مثال جى دوبور أكثرها تعريفاً بالحركة : فقد كان المنّظر الرئيسى للجماعة وأدار مجلة باسمها وأخرج عدداً من الأفلام نذكر من بينها : «عن مرور بعض الأشخاص عبر وحدة قصيرة جداً من الزمن» (١٩٥٩) ، «نقد الانفصال» (١٩٦١) ، ثم «مجتمع الفرجة» (١٩٧٤) و In girum imus nocte et consumimur igni» (١٩٧٨) . فى تلك الأثناء قام دوبور بتجميع مقاطع من أفلامه الثلاثة الأولى لينشرها عام ١٩٧٤ تحت عنوان غير متوقع هو «ضد السينما» ونشرت دار «شان ليبر» عام ١٩٧٨ أعماله السينمائية الكاملة . ولنضف إنه إذا كان «مجتمع الفرجة» قد استقبل بشكل جيد عام ١٩٧٤ (ربما بسبب العنوان الذى يمثل إشارة لإحدى تيمات الموقفية الرئيسية) فإن فيلمه الأخير «Ingirum» آثار بعد ذلك بعدة سنوات تظاهرة رفض من قبل النقاد ، الذين تحدثوا عن «فلكلور ألمانى»[٨] إلخ . وحده لوسيان لوجيت حاول فى مجلة «چون سينما» أن يحلل الفيلم ويحلل مسار مخرجه[٩] .

تساءل لوجيت بشكل خاص عن أهمية السينما الحقيقية بالنسبة لشخص مثل دوبور ومعنى عنوان كتابه «ضد السينما» : هل هو مجرد تحد مستفز أم تناقض مقبول ؟ المؤكد أن دوبور لا يهذى بشأن السينما كما فعل السورياليون الأوائل ، فهى ليست لغة جديدة بالنسبة له ، وليست طريقاً للدخول إلى «الحياة الحقة» إلى آخر تلك الأشياء . هى مجرد وسيلة مثل غيرها – مثل الكتاب أو كتاب الأشرطة المرسومة المحولة – لتقديم الأفكار الموقفية . وربما لأنه لم يؤله منذ البداية السينما – معتبراً أنها «مجال ثانوى ، لكنه قابل لاستخدام أفضل» – صنع وحده أفلاماً أكثر من السورياليين مجتمعين (باستثناء بونويل بالطبع) .

من المستحيل إذن أن نضع على نفس المستوى ، فيما يخص السينما ، كل الحركات الطليعية المعاصرة . فهى تارة اعتبرت السينما أسطورة دون أن تمارس صنعها ،

وتارة أخرى صنعت سينما دون أن تحولها لأسطورة ، وتارة ثالثة حاولت أن تجمع بين الاثنين ، لكن كل الحركات أدرجتها فى برنامجها على قدر المساواة مع صيغ التعبير الأخرى . مع اسقاط كم هائل من الآمال على السينما انتهت بالفشل بشكل عقلانى . لم تستطع الأفلام المصورة إلا فى حالات نادرة ، أن تخرج من عالم المعمل ، لكن ذلك ليس ذريعة لتجاهلها لأن حركتها التحتية الخفية لازالت مستمرة ، وكل جيل جديد يعيد اكتشافها وينبهر بالمساحة الهائلة التى طرقها وخبرها هؤلاء الرواد .

هوامش

١ - چيانى روندولينو ، العين المشطورة ، تورين ، ١٩٧٣ (كتاب ناطق جزئياً بلغتين) .

٢ - انظر كتابنا «السورياليون والسينما» الذى أعيد طبعه عام ١٩٨٨ فى دار نشر رامسى پوش .

٣ - هل يجب أن نذكر هنا فيلم دالى «انطباعات من جنوب منغوليا» (إخراج خوسيه مونتس باكر ، ١٩٧٥) الذى عرض مؤخراً على القناة الثالثة الفرنسية (٢٤ سبتمبر ١٩٨٩) ؟ الأسلوب أقل سوريالية منه «دالية مفرطة» - لقطات بزاوية ١٨٠ درجة على «الأستاذ» - على الرغم من الإشارة إلى ريمون روسل واختيار عنوان يذكرنا بسيناريو لم يصور لأنطونان آرتو : «أمتان على حدود منغوليا» .

٤ - الحرفية (من حَرْف) مدرسة أدبية طليعية ظهرت عام ١٩٤٥ ونادت باستخدام الأصوات الخالصة فى قصائد تخلو من المعنى ، واستخدام العلامات الإيديوجرافية أى العلامات التى تترجم الأفكار مباشرة إلى أشكال من الممكن أن توحى بأدوات إلخ . (المترجمة)


٥ - تُعرض هذه الأفلام من وقت لآخر فى مركز بومپيدو فى پاريس فى إطار عروض المتحف الوطنى للفن الحديث .

٦ - الموقفية (من موقف) حركة طليعية سياسية أدبية وفنية ظهرت فى نهاية الخمسينيات وكانت وريثة السوريالية والحرفية ، عبرت عن نفسها فى أحداث عام ١٩٦٨ بمواقف شديدة الراديكالية . (المترجمة)

٧ - المقصود هنا هو الكاتب الفرنسى «لوماركى دوساد» (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذى اشتهر بكتاباته الإيروسية وتعرض على مدى ثلاثين عاماً لاضطهاد الشرطة والكنيسة بوصفه كاتباً ملحداً . (المترجمة)

٨ - نشرت دار «شان ليبر» عام ١٩٨٢ ملفاً صحفياً للفيلم (يتضمن مقالات من لوموند وليبراسيون وكاييه دوسينما إلخ) دون أى تعليق ، بالعنوان التالى : «نفايات وأقذار صدرت عند عرض فيلم من قبل مصادر سلطوية مختلفة» .

٩ - لوسيان لوجيت ، « محاولة لتقييم بعض الأحكام الملتوية الخاصة بآخر فيلم لجى دوبور» ، مجلة چون سينما ، عدد ١٣٧ ، سبتمبر/أكتوبر ١٩٨١ .



فهرست

المشروع القومى للترجمة

الكتاب	المؤلف	المترجم
١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ - لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز | ت . س . إليوت | ت : فؤاد مجلى

٧٣ – نقد استجابة القارئ | چين . ب . توميكنز | ت : حسن ناظم وعلى حاكم

٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوفا | ت : حسن بيومى

٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت : أحمد درويش

٧٦ – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من الكتاب | ت : عبد المقصود عبد الكريم

٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت : أحمد محمود ونورا أمين

٧٩ – شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى

٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | ت : مكارم الغمرى

٨١ – الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت : محمد طارق الشرقاوى

٨٢ – مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | ت : محمود السيد على

٨٣ مختارات | غوتفريد بن | ت : خالد المعالى

٨٤ - موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت : عبد الحميد شيحة

٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | ت : عبد الرازق بركات

٨٦ – طول الليل | جمال مير صادقى | ت : أحمد فتحى يوسف شتا

٨٧ – نون والقلم | جلال آل أحمد | ت : ماجدة العنانى

٨٨ – الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | ت : إبراهيم الدسوقى شتا

٨٩ – الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين

٩٠ – وسم السيف (قصص) | نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية | ت : محمد إبراهيم مبروك

٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربر الاسوستكا | ت : محمد هناء عبد الفتاح

٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجل | ت : نادية جمال الدين

٩٣ – محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | ت : عبد الوهاب علوب

٩٤ – الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | ت : فوزية العشماوى

٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف

٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة | قصص مختارة | ت : إدوار الخراط

٩٧ – هوية فرنسا | فرنان برودل | ت : بشير السباعى

٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | نماذج ومقالات | ت : أشرف الصباغ

٩٩ – تاريخ السينما العالمية | ديڤيد روبنسون | ت : إبراهيم قنديل

١٠٠ – مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | ت : إبراهيم فتحى

١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج) | بيرنار فاليط | ت : رشيد بنحدو

١٠٢ – السياسة والتسامح | عبد الكريم الخطيبى | ت : عز الدين الكتانى الإدريسى

١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء | عبد الوهاب المؤدب | ت : محمد بنيس

١٠٤ – أوبرا ماهوجنى | برتولت بريشت | ت : عبد الغفار مكاوى

١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع | جيرار جينيت | ت : عبد العزيز شبيل

١٠٦ – الأدب الأندلسى | د. ماريا خيسوس روبييرامتى | ت : د. أشرف على دعدور

١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة | ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى

١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد

١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان

١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم

١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف

١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان

١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى

١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمية رمضان

١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم

١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش

١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس

١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين

١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال

١٢٢ -نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان

١٢٣ -الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم

١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع

١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى

١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب

١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى

١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة

١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون

١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال

١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر

١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب

١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب

١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود

١٢٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد

١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق

١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى

١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاجنر	ت : مصطفى ماهر

١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى

١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية

١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى

١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى

١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا ج ٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بكوش

(تحت الطبع)

الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
العنف والنبوءة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى
النقد الأدبى الأمريكى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٨٥٠ / ١٩٩٩

على مدى تاريخ السينما العالمية ، ظهرت منذ عشرينيات القرن العشرين ، مدارس جمالية أثرت الفن السابع وامتد تأثيرها خارج حدودها الجغرافية . وإذا كان علينا أن نحذر كلمة «مدرسة» لما تعنيه من نفى للفروق بين المبدعين ، فإننا نستعين بها عادة للإشارة إلى تيار يجمع بين ضفتيه أعمالاً وسينمائيين يشتركون فى الهدف وفى الإيمان بعدد من القيم الجمالية حتى وإن اختلفوا فى أسلوب التناول وطرق التعبير .

يضم هذا الكتاب دراسات متنوعة عن خمس عشرة مدرسة جمالية أوروبية وأمريكية ، من بينها : المدرسة الروسية فى العشرينيات ، والواقعية الشعرية الفرنسية ، والسينما الحرة البريطانية ، والواقعية الجديدة الإيطالية وحتى السينما الجديدة فى البرازيل ، والأستديوهات العظمى فى أمريكا الشمالية .

اشترك فى تحرير هذه الدراسات نخبة من النقاد والباحثين المتخصصين فى تاريخ السينما العالمية ، وضعت نصب أعينها توصيل المعرفة السينمائية للمتخصص وغير المتخصص ، لطلاب المعاهد السينمائية والنقاد والقراء المهتمين بفن الفيلم على السواء .